

日本近代文学



第42集

- 『落梅集』に於ける藤村の試み—雅言から漢語併用へ—
 「ポラーノの広場」論—夢想者のゆくえ—
 室生犀生・〈市井鬼もの〉の可能性
 作品と写真の遭遇—村野四郎『体操詩集』成立の文脈—
 織田作之助「雨」論
 —初出テキストにおける「性的なもの」について—
 鮎川信夫における〈あなた〉の発見
 —「橋上の人」第一作を中心に—
- 〈小特集〉 《語り》の位相
 狐のレトリック—「吉野葛」の語りをめぐる—
 『吉野葛』の物語言説と「私」の位相
 〈語り〉の機能—「吉野葛」の場合—
 「春琴抄」真相不在—叙述区分による分析—
 『春琴抄』—語り手〈私〉とその語り—
- 展 望 「女の視点」・「男の視点」覚え書
 〈うた〉論の行方、等々
 新『山村暮鳥全集』の編集を終えて
 —地方文壇発掘の成果—
- 書 評 岡 保生著『明治文学論集①』
 —硯友社・一葉の時代—
 『明治文学論集②—水脈のうちそと—』 浅 井 清 159
 手塚昌行著『泉鏡花とその周辺』 吉 田 昌 志 161
 河野仁昭著『蘆花の青春 その京都時代』 平 岡 敏 夫 165
 芦谷信和著『独歩文学の基調』 滝 藤 満 義 168
- 藤 澤 秀 幸 1
 中 野 新 治 12
 大 橋 毅 彦 25
 和 田 博 文 39
 宮 川 康 54
 宮 崎 真 素 美 67
 千 葉 俊 二 81
 金 子 明 雄 94
 藤 森 清 107
 た つ み 都 志 117
 栗 山 香 131
 石 丸 晶 子 143
 長 野 隆 148
 佐 々 木 靖 章 154

日本近代文学会会則

総則

第一条 この会は日本近代文学会と称する。

第二条 この会は本部を東京都におく。また、別則により支部を設けることができる。

第三条 この会は日本近代文学の研究者相互の連絡を密にし、その調査研究の便宜をはかり、あわせて将来の日本文学の振興に資することを目的とする。

第四条 この会は前条の目的を達成するために左の事業を行う。

一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。

二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

三、会員の研究発表の場の提供。

四、海外における日本文学研究者との連絡。

五、その他、評議員会において特に必要と認めた事項。

会員

第五条 会 員

一、この会は広く日本近代文学の研究者、および研究に助力する者をもって組織する。会員は附則に定める会費を負担するものとする。

二、この会には維持会員を設ける。維持会員の権限、および会費については、附則に別途定める。

第六条 会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要する。

第七条 会員が定められた義務を果たさないと、またはこの会の目的にふさわしくない行為のあったときは、評議員会の議決によって除名する。

役員

第八条 役 員

一、この会に次の役員をおく。

顧問 若干名 理事 若干名

代表理事 一名 評議員 若干名

常任理事 若干名 監事 若干名

二、顧問は、会務について理事会の諮問に答える。代表理事は、この会を代表し、会務を総括する。理事は、理事会を構成し、評議員会の議決の執行に当る。代表理事に事故があるとき、または代表理事が欠けたときには、理事はあらかじめ定められた順序で、これを代理し、またその職務を行う。

常任理事は、それぞれ総務、編集、運営、財務を担当し、代表理事を常時補佐する。

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

三、評議員は総会における会員の互選により、理事は評議員の互選により、代表理事および常任理事は理事の互選により選出する。監事は評議員会が会員の内より推薦し、総会で選出する。顧問は、評議員会が推薦し、総会

『落梅集』に於ける藤村の試み

——雅言から漢語併用へ——

藤 澤 秀 幸

一 『落梅集』の世界の開幕

島崎藤村は『若菜集』(明治30年8月)刊行頃から約一年間、詩作を中断していたが、明治31年8月の「反省雑誌」に発表された『夏の夢』六詩をもって藤村の詩作は再開される。その精力的な営みの成果が『落梅集』(明治34年8月)に収録された詩のかずかずであった。藤村は『落梅集』の巻頭に李白の長短句古詩『襄陽歌』の一節を引用した。漢詩を巻頭に掲げたこと、さらにその漢詩中の語「落梅」に因んで『落梅集』と名付けたことは、『若菜集』(明治30年8月)『一葉舟』(明治31年6月)『夏草』(明治31年12月)と趣を異にする。のちに藤村自身が『早春』(昭和11年4月)に於いて「小諸に住むようになってから、わたしはまた一時遠ざかつてゐた杜子美や李白の詩の愛を喚び戻した。……(中略)……この李白の詩(『襄陽歌』……引用者註)に籠る熱意がわたしをよるこぼせた。……(中略)……第四の詩集を編んだ時、それに『落梅集』と題し

たのも、以上の李白が詩の句にちなんだのであつた」と述べているように、小諸に転地した藤村が李白の詩に親しんでいたことは興味深い。一時詩作から離れていた藤村をして再び旺盛なる詩作に向わしめた契機として、漢詩ないし漢語を考えてみる必要があるのではないだろうか。事実、藤村は『落梅集』を編纂する際に『小諸なる古城のほとり』を、いわば『落梅集』の詩の世界を開示する詩として、第一番目の詩に選んだが、その冒頭へ小諸なる古城のほとり／雲白く遊子悲しむ／緑なす藜藿は萌えず／若草も藉くによしなし／は、漢詩、とりわけ李白の詩から多くを撰取している。

まず「遊子」という語だが、これについては既に指摘されているように、李白の五言律詩『送友人』中にある「浮雲遊子意」をふまえている。だが、冒頭の二行を「雲——遊子」の関係だけで考えるのでは不十分である。「古城——雲」及び「雲——悲しむ」も視野に入れて李白の詩との関連を考察する必要があるだろう。

李白の五言古詩『贈閻丘宿松』には「浮雲知古城」という句

が、また李白の五言古詩『猷從叔當塗宰陽冰』には「浮雲空古城」という句があり、李白は荒廃した土地の野悶氣を「雲」の蔽う「古城」によって描出する。藤村の「古城のほとり／雲白く」は李白からの撰取であると考えたい。特に『猷從叔當塗宰陽冰』では「浮雲空古城」のあとに「居人若薙草／掃地無纖茎」と続き、細い草が一本も無い土地の様子が描かれているが、これはまさに「小諸なる古城のほとり／雲白く遊子悲しむ」に続く「緑なす藜藿は萌えず／若草も藉くによしなし」の詩想と共通する。そしてこのような李白から撰取した詩想を言語化する際に藤村は、さらに杜甫の五言古詩『玉華宮』の「憂來藉草坐／浩歌淚盈把」から「若草も藉く」なる表現を導き出した。なお、「若草も藉くによしなし」は松尾芭蕉『奥の細道』の「平泉」の「國破れて山河あり、城春にして草青みたりと、笠打敷て、時のうつるまで泪を落し侍りぬ」からの撰取であるという説もあるが、『奥の細道』は「笠を敷く」の「草を藉く」のではない。むしろ藤村が杜甫の『春望』と『玉華宮』とを典拠とする有名な『奥の細道』の一節を知らないわけはないのだが、『奥の細道』だけからは「若草も藉く」の表記は決して生まれない。「若草も藉くによしなし」は直接、杜甫の『玉華宮』をふまえていたと考える方が妥当であろう。

『雲』が悲哀や憂愁の心象風景に用いられるのは李白詩の常套である。例えば、故国日本に帰る安倍仲麻呂（中国名「晁卿衡」）の乗った船が難破して海底に没したという噂を聞いた李白が仲麻呂の死（実際には生還した）を悼み詠んだ七言絶句「哭晁卿衡」では、

その悲しみを「白雲愁色」すなわち空に浮かぶ白い雲までが悲しみの情を含んでいるように見えると表現した。また李白の雑言古詩『瀟陵行送別』には「紫閣落日浮雲生／正当今夕斷腸処／黃鸝愁絶不_レ忍_レ聽」とあり、友と離別する悲しみが、視覚的には夕陽に懸かる「雲」によって、聴覚的には黄鸝すなわち鶯の悲しそうな鳴き声によって表現されている。さらに李白の長短句古詩『代寄_レ情_レ楚詞_レ』の「浮雲深兮不得語／却惆悵_レ而懷_レ憂」という一節は、『雲』が深まれば深まるほど惆悵（悲哀）と憂愁が増すという「雲」と悲哀・憂愁との相関関係を示している。

二 「緑 蔭」

明治31年8月の「反省雑誌」に発表された『夏の夢』六詩とは、『朝の歌』『この夕』『夏の歌』『緑の蔭』『故徑』『蛙の声』の六詩である。この内『緑の蔭』だけが『緑蔭』と改題されて『落梅集』に収められた。この改題はまさに藤村の雅言から漢語併用への移行を象徴的に示している。『緑蔭』は次のような詩である。

枝うちかはす梅と梅／梅の葉かげにそのむかし／鶏は鶏とし並
び食ひ／われは君とし遊びてき

空風吹けば雲離れ／別れいさよふ西東／青葉は枝に契るとも／
緑は長くとどまらじ

水去り帰る手をのべて／誰れか流れをとどむべき／行くにまか
せよ嗚呼さらば／また相見んと願ひしか

遠く別れてかぞふれば／かさねて長き秋の夢／願ひはあれど陶
磁の／くだけて時を傷みけり

わが髪長く生ひいでゝ／額の汗を覆うとも／甲斐なく珠を抱き
ては／罪多かりし草枕

雲に浮かびて立ちかへり／都の夏にきて見れば／むかしながら
のみどり葉は／蔭いや深くなれるかな

わかれを思ひ逢瀬をば／君とし今やかたらふに／二人すわりし
青草は／熱き涙にぬれにけり
(傍線は引用者)

何故『緑の蔭』のみが『落梅集』に収録されたのかは、『落梅集』
中に於ける『緑蔭』の配置から推測できる。つまり、『緑蔭』は『罪』
という題名の詩の前に置かれているが、『緑蔭』には〈甲斐なく珠
を抱きては／罪多かりし草枕〉という一節があり、『罪』のモチー
フによって後に続く詩に繋がっているからである。

『落梅集』に於ける『緑』は〈若さ〉〈青春〉の象徴である。そ
れは『壮年の歌』に最もよく表われているだろう。『壮年の歌』の
〈わればかり朽木といふや／きみばかり青葉といふや〉には〈朽
木〉と〈青葉〉との対比が明確に示されているが、朽木は〈老〉い
たる〈翁〉の、青葉は〈わかもの〉の比喩であり、それぞれが〈人
の身にやどれる冬〉と〈身にさかる夏〉に準えられる。同詩の〈緑
葉の若き命〉も然り。『小諸なる古城のほとり』の冒頭〈小諸なる
古城のほとり／雲白く遊子悲しむ／緑なす藜藿は萌えず／若草も藉
くによしなし〉では、『緑』の『藜藿』や『若草』が否定語を伴っ

て表現され、〈青春〉の喪失感が漂う。このような喪失感は〈青春〉
の背後に潜む暗部、つまり『緑蔭』から起因するのである。

『落梅集』に於ける『緑蔭』はキー・ワードとなる言葉である。
『緑蔭』以外では、たとえば〈寂しき樹の蔭〉(『問答の歌・其二』)
〈深き緑の樹の蔭を／迷ふて帰る宗助幸助〉(『鳥なき里』)という
用例にみられるように、藤村は『緑蔭』を迷う空間、寂しい空間と
して認識していたようである。いったい何に迷うのか、その寂しさ
は何処から起因するのか。

『蟹のなげき』中の〈緑葉の嘆〉は『緑蔭』の意味を探る手がか
りになるだろう。〈緑葉の嘆〉ですぐに想起されるのは、笹淵友一
氏がすでに指摘しているが、やはり森鷗外の翻訳小説『緑葉歎』
(明治22年2月22日「読売新聞」)である。ただし笹淵氏は、森鷗
外の『緑葉歎』と『蟹のなげき』の〈緑葉の嘆〉との符合が示して
いるところの問題点にはいっさい言及していない。鷗外の『緑葉歎』
はドーデーの Kadour et Katel のドイツ語訳 Kadur und Kathe
からの翻訳であるが、むろん原題の訳ではない。そして原文の中に
も「緑の葉の嘆き」などと訳せる箇所もない。結論を先に言えば、
『緑葉歎』なる題は、再会した嘗ての恋人には夫がいたという、こ
のドーデーの小説の内容を一言で表わしうる言葉を漢語の中から探
し出して付けられたのである。⁽⁵⁾いや、明治の人であれば探し出すほ
どの労は必要なかっただろう。明治という時代相に於ける漢籍に対
する教養の程度からすれば、読者も『緑葉歎』という題名から、そ
の小説の内容のあらまは掴みえたのである。〈緑葉歎〉という漢

語の背景にある故事は唐の詩人杜牧の七言絶句『歎花詩』に纏わるものであり、それは張君房の『麗情集』に詳しい。

杜牧遊湖州。刺史崖君素所厚者也。悉致名姝、殊不恹意。牧曰、願張水嬉、使入畢觀之。杜当閉行寓目。使君如其言。觀者如堵。忽有老嫗、引髻髻女、年十余歲、真国色也。牧曰、且即不納。当為後期。吾十年後為此郡焉。若不來即從適他。因以重幣結之。後十四年至郡。所約姝已從人。三年、生三子。召之。母曰、向約十年不來。而後嫁之、已三年也。牧俛首曰、其辭直也。強之則不祥也。乃遣之、為悵別詩曰、自是尋春去較遲、不須惆悵恨芳時、狂風吹尽深紅色、綠葉成陰子滿枝。

【書き下し文】杜牧湖州に遊ぶ。刺史崖君は素より厚き所の者なり。悉く名姝を致せども、殊に意に恹はず。牧曰く、「願はくは水嬉を張り、人をして畢く之を觀しめよ。牧当に閉行して目を寓すべし」と。使君其の言の如くす。觀る者、堵の如し。忽ち老嫗有り。髻髻の女を引く。年十余歳、真に国色なり。牧曰く、「且つ即ち納れず。当に後期を為すべし。吾十年後、此の郡を為めん。若し来らずんば、即ち他に適くに從ふ」と。因りて重幣を以て之を結ぶ。後十四年、郡に至る。約する所の姝、已に人に從ふ。三年にして、三子を生めり。之を召す。母曰く、「向に十年を約して来らず。而して後に之を嫁して、已に三年なり」と。牧首を俛して曰く、「其の辭、直なり。之を

強ふれば則ち不祥なり」と。乃ち之を遣り、悵別の詩を為りて曰く、「自らはれ春を尋ねて去ること較や遅し。須ひず、惆悵として芳時を恨むを。狂風吹き尽くす、深紅の色。綠葉陰を成し、子枝に満つ」と。

【通釈】杜牧が湖州に旅した。刺史（州の長官）の崖君は元來懇ろにもてなす人であった。すべて美女を紹介するけれども、格別気に入った者がいない。杜牧は「お願いだから水上での遊びを盛大にひらいて、すべての人にそれを見させて欲しい。私はこっそり行って、美女をさがしましょう」と言った。使君（刺史）の別称は杜牧の言う通りにした。觀に来た者は塀のようであった（沢山の人が並んでいることの喩え）。いつの間にか老女がいる。おさげ髪の子をつれてくる。（女の子の）年齢は十歳余りであり、本当に国中で一番の美人である。杜牧は「今すぐには妻に出来ない。將來、妻にしよう。私は十年後に、この郡の太守になるだろう。もし（太守となってこの郡に帰って）来なければ、他の人のところへ嫁に行くことを認めよう」と言った。そういうわけで、沢山のお金を与えて、結婚の約束をした。十四年後、杜牧が郡に帰ってきた。約束をしていた美女はすでに他の人のところへ嫁に行っていた。三年間で二人の子供を生んでいた。その美女と母親を呼び出した。母親は「十年先のことを約束して、あなたは来なかった。したがって、（十年が過ぎた）後で娘を嫁にやって、すでに三年がたつ」と言った。杜牧はうなだれて、「お前の言うことは間違っ

ていない。私との結婚を強制すれば、それは良いことではない」と言った。そこで杜牧は彼女らを送り出して、〈後ろ髪をひかれる思いの別れ〉の詩を作った。

私自身が春のあとを追って出発するのが少し遅かった。がっかりし思い切れない気持ちで花の盛りの時期を恨む必要はない。狂風が深紅の色の花びらを吹き尽くす。緑の葉が陰を作り、子供は枝にいっぱいである。

杜牧は湖州で十余歳の美少女を見初める。結婚するにはまだ幼いので、彼女の母親に大金を与え、「もし十年後に大守となって戻って来たならば、娘を嫁にもらいたい。もし十年後に戻って来なかったならば、娘を他の男と結婚させてもよい」という約束をした。だが、杜牧が大守となって湖州に戻って来たのは十四年後であった。美少女は他の男と結婚し、二人の子供を産んでいた。母娘を召して会うが、自分が十年と約束したことであるから、美少女をあきらめざるをえない。後ろ髪をひかれる思いで別れなければならない。その時に杜牧の詠んだ七言絶句が『歎花詩』である。〈歎花詩〉の「歎」と結句〈緑葉成陰子滿枝〉の「緑葉」から〈緑葉歎〉という故事成語が生まれた。結句〈緑葉成陰子滿枝〉は「女性が結婚し、子供を産む」ことの喩えである。〈緑蔭〉という言葉は杜牧の有名なエピソード(8)を連想させる漢語なのである。

さて『緑蔭』には〈青葉は枝に契るとも／緑は長くともまらじ〉という一節がある。青葉・緑は〈君〉、枝は〈われ〉の換喩である。

そして詩題『緑蔭』の由来となる〈むかしながらのみどり葉は／蔭いや深くなれるかな〉の一節は、〈緑葉の嘆〉の故事である杜牧『歎花詩』の結句を視野に入れて解釈すれば、昔の恋人〈君〉が人妻になっっていることを意味している。人妻への恋、これが『緑蔭』の『罪』なのである。人妻になっっている昔の恋人との再会ゆえに、〈われ〉は〈わかれを思ひ〉ながら〈熱き涙にぬれ〉る〈逢瀬〉をしなければならぬのである(9)。このような漢語〈緑蔭〉のイメージは、鵬外や藤村のみならず、例えば萩原朔太郎も共有していた。朔太郎の詩『緑蔭』(大正2年9月「創作」)の末尾〈みどり葉のそよげる影をみつめれば／君やわれや／さびしくもふたりの涙はながれ出でにけり〉に歌われた〈君〉は人妻のエレナ(佐藤ナカ、旧姓馬場)であると言われている(10)。杜牧の『歎花詩』から発する〈緑蔭〉〈緑葉の嘆〉の「人妻になっっている昔の恋人との再会」なるイメージは、鵬外、藤村、朔太郎というように一つの伝統として日本近代文学のなかで脈々と受け継がれていたと言ってよいだろう。

『緑蔭』の〈珠を抱きては／罪多かりし〉は『落梅集』に於ける『緑蔭』の配置を決定するキー・ワード『罪』を詩語として含む一節であるが、これは、『緑葉歎』同様に初期の森鷗外の翻訳小説『玉を懐いて罪あり』(明治22年3月〜7月「読完新聞」)の題名の典故でもある有名な故事成語〈匹夫、罪なし。玉を懐いて罪あり〉をふまえている。出典は『春秋左氏伝』の「桓公十年春・伝」の〈初虞叔有玉。虞公求旃。弗献。既而悔之曰、周諺有之。匹夫無罪、懷璧其罪。吾焉用此、其以賈害也。乃献之。又求其宝剑。叔

曰、是无厭也。无厭將^レ及^レ我、遂伐^レ虞公。故虞公出^ニ奔^ニ洪池^ニである。問題は、^レ玉を懐いて罪あり^レの前提に^レ匹夫、罪なし^レがあり、^レ珠を抱きては^レ罪多かりし^レから^レ匹夫、罪なし^レが自然と連想されるといふことにある。『緑蔭』の^レ珠は「美しいもの」の喩えであり、「美しい貴女を心に思つては、罪が多かつた」という意味に解釈すべきである。その「美しい貴女」が人妻であつたところに^レ罪^レの意識が発生するのである。

〈珠を抱きては^レ罪多かりし^レ〉の裏に隠れている「匹夫、罪なし」は『緑蔭』の^レ鶏は鶏とし並び食ひ^レにも共通する。^レ鶏は鶏とし並び食ひ^レについて藤村は、のちに『早春』の中で^レ鶏は鶏とし並び食ひの句は李白の詩をさぐつて得たもの^レと書き、李白詩からの撰取を自ら認めている。そして^レ鶏は鶏とし並び食ひ^レの典故が李白の五言古詩『^レ於^ニ五松山^ニ贈^ニ南陵常賛^ニ府^ニ』中の^レ鶏^ニ與^ニ鶏^ニ並^ニ食^ニであるといふこともすでに指摘されている。しかしこの句が^レ鶏^ニ與^ニ鶏^ニ並^ニ食^ニと対句をなしていることを看過してはならない。対句^レ鶏は鶏と並び食ひ^レは^レ鶏と枝を同にす^レに於いて、^レ鶏^ニは「平凡な人間」の比喩であり、^レ鶏^ニは「平凡な人間」の比喩である。これを『緑蔭』に当て嵌めると、「むかしのわれ」は「平凡な人間」であつたが、「いまのわれ」は「平凡な人間」であることを意味しよう。そして、「平凡な人間」と「平凡な人間」との区別は^レ珠を抱きては^レ罪多かりし^レとあるように^レ罪^レの有無なし多寡の視点からなされる。つまり「むかしのわれ」は「罪なし」の故に「匹夫」「平凡な人間」であつたが、「いまのわれ」は「罪あり」

の故に「平凡な人間」であるといふことである。人妻との恋という^レ罪^レの意識から起因するところの「平凡な人間」としての自己規定こそが藤村の詩作のエネルギーであつたといえよう。

三 〈罪〉

人妻を愛することの^レ罪^レはすでに『若菜集』の『別離』のモチーフであつた。^レ人妻をした^レる男の山に登り其女の家を望み見てうたへるうた^レという副題が付されている『別離』では、人妻を愛することは^レへくるしきこひの牢獄^ニであり、^レ罪^レの鞭責^ニでありながら、^レわれを罪人と^レ呼びたまふこそうれしけれ^レとあるように、むしろ不倫の^レ罪^レに歓喜し、陶酔し、^レ罪^レを肯定しているかのようである。藤村の詩作に於ける重要なモチーフであつた^レ罪^レを直截に表現した詩が『落梅集』の『罪』である。

罪なれば物のあはれを^レこころなき身にも知るなり^レ罪なれば酒をふくみて^レ夢に酔ひ夢に泣くなり
 罪なれば親をも捨て^レ世の鞭を忍び負ふなり^レ罪なれば宿を逐はれて^レ花園に別れ行くなり
 罪なれば刃に伏して^レ紅き血に流れ去るなり^レ罪なれば手に手をとりて^レ死の門にかけり入るなり
 罪なれば滅び砕けて^レ常闇の地獄のなやみ^レ嗚呼二人抱きこがれつ^レ恋の火にもゆるたましひ

第一連前半は詩心を喚起する《罪》を歌っている。《こゝろなき

身》は《緑蔭》に於いて《鶏》によって喩えられた「平凡な人間」、あるいは《珠を抱きては／罪多かりし》から故事成語的に連想される「匹夫」に通じる言葉である。その《こゝろなき身》が、《罪》の意識を胚胎することによって、《物のあはれ》すなわち詩心を知る「非凡な人間」詩人に変身するのである。第一連後半は浪漫的夢想・浪漫的感傷を喚起する《罪》を歌っている。『落梅集』巻頭に掲げられた李白の『襄陽歌』からの引用箇所はひたすら酒に酔って歌を口ずさむという内容であるが、詩人李白のそうした陶醉に対する藤村の憧憬がここに表われている。第二連前半は、反「家」・反「世間」、つまり封建主義的陋習との対立を生む《罪》を歌っている。第二連後半は『小語なる古城のほとり』の《遊子》に繋がる「漂泊」を強いて《花園》すなわち「ネートピア」を志向させる《罪》を歌っている。しかしその「漂泊」の実体は《逐はれて》とあるように「追放」であり、藤村の浪漫的「ネートピア」志向が現実逃避の韜晦にすぎないことがここに表われている。第三連前半はナルシジズムやヒロイズムを喚起する《罪》、生命感と情熱を昂揚させる《罪》を歌っている。第三連後半では、心中をも辞さない《罪》、すなわち死を賭すまでの情熱的な恋愛に対する浪漫的憧憬を歌いあげる。しかし、心中とは現実への敗北に他ならず、心中による恋愛賛美は現実への敗北の美化にすぎないだろう。第四連前半は、現実世界に於ける人生上の破滅や内面的懊悩をもたらす《罪》を歌っている。第四連後半では、恋愛や情熱を肯定している。それは藤村にとって

「情念」と同義である《罪》の肯定である。

『罪』は、初出の「新小説」（明治33年5月）では、連作詩『胸より胸に』の「其一・罪なれば物のあはれを」であったものが独立して、『罪』と改題されて『落梅集』に収録された詩である。したがって『罪』はもともと『胸より胸に』のプロローグ的な詩であり、『罪』の第四連にある《常闇の地獄のなやみ》を詩に於いて表現しようとしたものが『胸より胸に』であった。藤村は《胸の底》にある《常闇の地獄のなやみ》を詩に於いて表現することができたのであろうか。

四 《胸の底》

『落梅集』所収の連作詩『胸より胸に』は、『緑蔭』との構想上の類似が認められる。それを表にすると次のようになる。

『緑蔭』	『胸より胸に』
われは君とし遊びてき 別れ いざよふ 立ちかへり	恋のあけぼの ひとたびは君を見棄てよ 飄泊 帰り来て・ふたよび帰り (其一) (其二) (其二) (其二)
逢瀬（再会）・熱き涙	(其三)～(其六)

まず初めに恋があり、つぎに恋人と別れて漂泊の人となり、かつての恋人のいる所へ戻るといふ構想が共通している。「緑蔭」の方はそのあと直ちに、人妻になつてゐる昔の恋人と再会し、へわかれを思ひながら「熱き涙にぬれ」るのであるが、「胸より胸に」の方では昔の恋人との逢瀬はない。「胸より胸に」の「其三・思より思をたどり」から最終章「其六・君こそは遠音に響く」までは、「緑蔭」で言えば「へ立ちかへ」ってから「逢瀬」までの「へわれ」の「胸の底」を歌っている。しかし「胸の底」を表現しようとして試みた筈の「胸より胸に」は、語彙面に於いては『若菜集』の詩を支えた流麗典雅な和語（雅言）に依存し、表現面に於いては「胸の底」を言い尽くしてはいない。例えば「其五・吾胸の底のこゝには」に於いて「胸の底」にある「君」への熱き思いがどのように表現されているかと言へば、第一連では「言ひがたき」といふ修飾語を冠せられた「秘密」であり、最終連では「口唇に言葉ありとも」このころ何か写さん」といふ反語表現である。ともに「胸の底」は言葉では言い表わせないとされる。第二、第三、第四連ではいずれも文語の「しせばしまし」といふ反実仮想の構文によって「君」への恋慕がロマンチックに表現されているだけであり、「胸の底」にある心的懊悩は、第五連の「わがなげき衾に溢れ／わがうれひ枕を浸す」のように、「罪」の「常闇の地獄のなやみ」なる言葉とはまったく裏腹の、感傷に流れた常套的な表現によってしか歌われぬ。詩という形式によって「胸の底」を真に表現することの限界を「胸より胸に」は示しているのである。

五 『落梅集』の世界の閉幕——「雅言と詩歌」——

『落梅集』の一番最後に置かれた「雅言と詩歌」は明治32年4月の「帝国文学」に発表された評論である。「雅言と詩歌」で藤村は、まず「青春」と「詩」との関係について、「青春の時代は即ち情感の時代なり。このゆゑに古来の天才が肺肝より流露するもの、おのづから詩賦となり楽曲となりて星の如く芸術の諸天を照すの作は、青年時代の空想に駆られたる者多し」と述べる。これはまさに藤村自身の『若菜集』のことを語っているのであるが、その『若菜集』の詩を支えた詩語としての雅言について藤村は、「雅言は即ちにしへの歌人が遺したる美玉にして、古語の粹なるものなり。われはこの美玉につきて、詩歌に対する約束をさぐり、優雅なる言語と雖も一面には詩歌に不利なりし点を述べて、……」と前置きして、「雅言」の「詩歌に不利なりし点」を指摘していく。不利な点の最たるものは「吾が雅言のごときは極めて醇粹なれども亦た極めて単純にして、一語にして数義に用ゐられ、語意多くは総合的なり。随て複雑微細なる感想を尽すに於て」といふ「雅言」の性格であると藤村は考へる。藤村には「詩歌は直ちに人間の感情を表はすの術」であるといふ詩歌観が強くあり、例えば「恐怖、憎悪、怨恨、嫉妬、憂愁の微」などの「胸中の感情」を表現する上で、「複雑微細なる感想を尽すに於て」と思われる「雅言」は不利であるといふのである。また「雅言」は「複雑なる時代の感想と適合せざるに至りし」点でも不利であると述べる。

注目すべきことは、『緑蔭』を除く『落梅集』の全ての詩が明治32年8月以降に発表されていることである。つまり、一時詩作から離れていた藤村が旺盛なる詩作を再開したのが『雅言と詩歌』発表後であったということである。しかし藤村は『落梅集』をもって詩と訣別した。したがって、『落梅集』の世界を閉幕する評論『雅言と詩歌』は、二つの性格を有すると考えなくてはならないだろう。すなわち、執筆時に於ける意味と、『落梅集』収録時に於ける意味の二つである。

まず執筆時に於いては、雅言の限界性は藤村に新しい表現の試みを模索させた。例えば『響りん／＼音りん／＼』は『雅言と詩歌』で指摘した雅言のタブー「頭韻にラ行の音」への挑戦であり、『小諸なる古城のほとり』や『千曲川旅情のうた』や『悪夢』や『胸より胸に』などの五七調は『古今集』以来の和歌の韻律の主流である七五調への反抗である。そして本稿で述べたような漢語への志向も雅言の限界性から起因する表現の模索である。その意味では『雅言と詩歌』をはさんでの『緑の蔭』から『緑蔭』への改題は象徴的である。さらに、破調の『常盤樹』は七五調や五七調といった古典的な定型律の否定（したがって文語自由詩の試み）であり、部分的に漢文訓読体を用いているところは漢語併用の試みと同根である。

しかしながら、『落梅集』収録時に於ける『雅言と詩歌』の意味は、このような新しい表現を試みる契機としての性質を全く欠いているといわざるをえない。脱『定型律』の試みが『常盤樹』のみであったように、また『常盤樹』に於けるその試みが一部に漢文訓読

体のリズムを撰取することによって可能になったように、藤村は韻律にこだわり続けたのである。『雅言と詩歌』中の〈熾盛なる情熱の声調を愛慕するよしは人の言ふところにして、其深なる感想の旋律を有するよしも亦た人の説くところにあらずや〉とか〈見えざる胸中の調は、明らかに韻律の形を以て窺ふことを得べし〉とか〈詩歌は花なり、韻律は香なり〉は、藤村詩の本質を言い表わしている藤村自身の言葉なのである。藤村は『雅言と詩歌』で〈胸中の感情〉〈複雑微細なる感想〉を表現する点に於いて〈雅言〉は不利であると述べたが、例えば〈複雑微細なる感想〉すなわち〈胸の底〉を文語定型詩によって表現しようと企図した『胸より胸に』が結局は〈雅言〉に頼らざるを得なかったように、『落梅集』に収録されている詩自体は決して〈雅言〉を否定していない。そこに『落梅集』の矛盾と限界性があった。

雅言の限界性から起因する閉塞状況（すなわち詩作の中断）を破らんが為の漢語併用は、たしかに、〈陰影の多い語彙をなるべく豊かにすることによつて、自分等の言はうとするものばかりでなく、自分等の言はないものまでも表現したい〉（『早春』）という藤村の願いを叶えさせた。が、たとえ漢語を詩語として用いても、プレテクストや故事によって意味論的な深みを詩語に付与しただけで、決して〈複雑微細なる感想を尽す〉ことに成功してはいないのである。そもそも〈自分等の言はないものまでも表現〉することと〈複雑微細なる感想を尽す〉ことは別次元の問題であるから、当然の帰結であると言ふことも出来よう。しかし、決して看過してはなら

ないことは、雅言の限界性から起因した閉塞状況を打ち破る方策として、むしろ「詩歌」即「文語」という明治三十年代のパラダイムを打破するには相当なエネルギーが必要とされるが、可能性としてあった「口語」という選択肢を採らずに、「漢語」という選択肢を採ったところに明治の青年の典型を見てよいのではないか、ということである。つまり、明治青年の少年期以来の教養形成過程からすれば、漢詩文という伝統的な文藝的素養の中で培われ蓄積されてきた「漢語」を併用することによって詩に於ける表現の新境地を拓こうとする試みは、いわば原点に立ち戻る形で現在の自分に潜在する可能性を追求してみるならば、実に自然な打開策だったのである。

注(1) 関良一『近代文学注釈大系・近代詩』(昭38・9、有精堂)。

『日本近代文学大系15・藤村詩集』(昭46・12、角川書店)の劍持武彦氏による頭註。

(2) 吉田精一『日本近代詩鑑賞・明治篇』(新潮文庫本、昭28・6)及び註(1)の両著。

(3) 劍持武彦氏は『日本近代文学大系15・藤村詩集』で「蟬のなげき」の「緑葉の嘆」に「緑葉は枝と離れまいと約束してもやがて離れて行くべき運命にあること、「緑蔭」(四五九ページ)の第二連に「空風吹けば雲離れ／別れいざよふ西東／青葉は枝に契るとも／緑は長くとまらじ」とあるのをさしていよう」という頭註を付けている。

(4) 笹淵友一『「文学界」とその時代 下』(昭35・3、明治書院)。

(5) 松木博氏は「森鷗外『緑葉歎』論・緑葉の歎き」(『大妻女子大学文学部紀要・21』平成元年3月)に於いて、「『緑葉歎』においてもう一つ不可解なのは、その題名の由来である。…

…(中略)……先行研究も、題名に考察を加えたものは残念ながら無い」として、『緑葉歎』なる題の由来についての探求を試み、二十年以上も後の鷗外訳『ファウスト』(大正2年1月、3月)中の「青葉の冠」に着目して、「ヒロインたるグレットヘンが、井戸の辺りで友人である少女が純潔を失ったこと、さらに妊娠したことを聞く。そうした過ちを犯した女性はタブー視され、純潔の象徴としての青葉の冠を頭に載せることをゆるされない。……(中略)……「青葉の冠」が持つイメージは、「緑葉歎」の中に既に含まれていたのではないだろうか。つまり、「緑葉」とは「ファウスト」に於ける「青葉」の意味を担わされていた……(中略)……鷗外によって「緑葉歎」と命名されたカドユウルとケエテの物語は、原作者A・ドレーデの意図を凌駕して、「ファウスト」の中のファウストとグレットヘンの悲劇に密やかに重ね合わされていた」と推測しているが、この説は、松木氏自身が「ケエテが純潔を失い、取り残されて周囲の非難を浴びる悲劇、「緑葉」事件は語られることがない。とすれば、ここまで進めて来た題名の考察は単なる深読みとうけとられかねない」と危ぶんでいる通り、牽強付会である。「緑葉歎」なる題の由来は、『ファウスト』の「青葉の冠」ではなく、漢語の故事成語「緑葉歎」である。

(6) 引用は『中文大辞典・26』(一九六七・12、中国文化研究所)による。但し、原文に付した返り点と傍線、および書き下し文と通釈は藤澤。

なお「歎花詩」は、杜牧の詩集『樊川詩集』では、「自恨尋芳到已遲／往年曾見未開時／如今風擺花狼藉／綠葉成陰子滿枝(自ら恨む、芳を尋ねて到ること己に遅きを。往年曾て見る、未だ開かざる時を。如今風擺はらひ、花狼藉はらたり。綠葉陰を成し、子枝に満つ)」「私自身、花のよい香りのあとを追っ

- て到着するのがすでに遅かったことを恨む。過ぎ去った昔、まだ花の開かない時節を見た。今現在、風が木をゆすり、花は散り乱れている。緑の葉が陰を作り、子供は枝にいつぱいである。」となっている(括弧内の書き下し文および山括弧内の通釈は藤澤)。清の馮集梧は、王定保の『撫言』に依って「牧佐宣城幕、遊湖州。刺史崔君張水戲、使州人畢觀、令牧閒行閱奇麗。得垂髻者十余歲。後十四年、牧刺湖州。其人已嫁生子矣。乃悵然而為詩。(牧宣城の幕を佐け、湖州に遊ぶ。刺史崔君水戲を張り州人をして畢く觀しめ、牧をして閒行し奇麗を閲せしむ。垂髻の者十余歲を得たり。後十四年、牧湖州を刺す。其の人已に嫁して子を生めり。乃ち悵然として詩を爲る。)」杜牧は宣城の將軍を補佐して湖州に旅した。刺史(州の長官)の崔君は水上での遊びを盛大にひらいて、湖州の人すべてにそれを見せて、杜牧にこっそり行かせ、美女をさがさせた。十歳余りのおさげ髪の子を見つけた。十四年後、杜牧は湖州の長官になった。その人はすでに嫁に行つて子供を生んでいた。そこで思い切れない気持ちで詩を作つた。」と註記している(『樊川詩集注』引用は中華書局出版刊「一九六二年九月」による。但し、括弧内の書き下し文および山括弧内の通釈は藤澤)。
- (7) 『中文大辞典・26』(註6)には「喻女子已嫁人生子也(女子の已に人に嫁して子を生めるを喻ふるなり)」という(『緑葉成陰子滿枝』の説明が付されている。但し、括弧内の書き下し文は藤澤)。
- (8) 目加田誠氏は『新釈漢文体系19・唐詩選』(昭39・3、明治書院)の「唐詩概説(晩唐の詩人)」で、杜牧の人となりを紹介する為に三つの具体的なエピソードを挙げているが、その一つが『歎花詩』に纏わるエピソードである。
- (9) 下山嬢子氏は『落梅集』論・新体詩の可能性と(『緑葉』の

行方」(『日本文学研究・26』昭62・1、大東文化大学日本文学会)に於いて、「緑葉の嘆」は「恋人との胸が破れんばかりの別れの嘆き」であり、「緑蔭」の「へむかしながらのみどり葉は/蔭いや深くなれるかな」に関しては、「緑葉」を「既に今はない青春の追憶の象徴」として捉え、「季節は再びめぐり来たとしても、青春は既に過ぎ去り、再会した(君)との(別れ)は必然でもある」と論じている。しかし下山氏のこの解釈には首肯できない。本稿で述べたように、「緑葉の嘆」は「再会した昔の恋人が人妻になってしまったことに対する嘆き」であり、再会した(君)との(別れ)が必然であるのは、「青春は既に過ぎ去」っているからではなく、再会した(君)が人妻になってしまったからである。

(10) 久保忠夫「朔太郎の恋——エレナといへる女性について——」(『東北学院大学論集・一般教育』昭37・2)、久保忠夫『日本近代文学大系37・萩原朔太郎集』(昭46・5、角川書店)。

(11) 註(4)に同じ。

(12) 剣持武彦氏は『日本近代文学大系15・藤村詩集』で、『胸より胸に』の「吾胸の底のこゝには/言ひがたき秘密住めり」は「(へそ)かな愛情、人に知られてはいけない、おそらく道ならぬ恋慕の思いの意味である」という補註を付けている。この解釈を採れば、『胸より胸に』の(君)は人妻ということになり、『緑蔭』と『胸より胸に』は昔の恋人が人妻になっていくという構想上の共通点も有することになる。

〔付記〕 本稿は一九八九年度日本近代文学会秋季大会(10月29日・同志社大学)に於ける口頭発表をまとめたものである。

「ポラーノの広場」論

——夢想者のゆくえ——

中 野 新 治

物語は「前十七等官レオーノ・キュースト」の回想から始まり、

その終了と共に幕を閉じるのだが、七年前の出来事を回想する彼が居るのは、「暗い巨きな石の建物」の中である。キューストはかつての若い仲間から離れ、一人、「にぎやかながら荒んだトキオ市」の「暗い巨きな石の建物」の中で、「はげしい輪転器の音」をとまりの部屋に聞きながら「五十行の欄になにかものめづらしい博物の」記事を書いている。彼の勤め先が出版社であるのなら、普通、会社内に印刷所があるとは考えにくいから、この「暗い巨きな石の建物」とは新聞社であろうと思われる。その執筆が普通の原稿用紙に向けてなされているとしてもわずか千字、原稿用紙二枚半であり、新聞社専用の字数の少ないものであるとすれば分量はさらに短いことになる。とすれば、彼の原稿はもの珍らしさだけを要求され、読み捨てられる運命にあることになる。キューストはいまや、都会の消費文

明の最先端にいたのであって、田舎で労苦の中から協力して産業組合を作り、真剣に生産活動に従事しているかつての仲間とは対極の場にあるのだ。

物語は、なぜ彼がこのような境遇に至るにいたったかを明らかにしてはいない。初めは若い農夫ファゼーロ達の組合のために相談にのり、専門家の意見を聞いてやったりしたのに、「仕事の都合で」モリオ市を去り、大学の副手、農事試験場の技師を経て、理由の明らかなでないまま、キューストは七年後の現在、都会の喧噪のただなかにいるのである。彼にできることは過去を「なつかしい青いむかし風の幻燈のやうに」想い起こすことだけであり、当為に向って自己を燃やすことではない。

あのイーハトーヴォのすきとほった風、夏でも底に冷たさをもつ青いそら、うつくしい森で飾られたモリオ市、郊外のきらきらひかる草の波、

またその中でいっしょになったたたくさんのひとたち、ファ

ゼーロとロザーロ、羊飼いのミーロや顔の赤い子どもたち、地主のテーム、山猫博士のボーガント・デステウパーゴなど……並べられた風景や人物達は哀切に「七年前のイーハトーヴォの五月から十月」までの想い出を語る。あの時は、確かに私も生きていたのだという思いがキューストの中で広がっていく。新聞社の「暗い巨きな石の建物」とは、彼の追いつめられた自閉的な場所であると同時に、彼を追いつめた運命そのものの喩であるということもできるのである。

ここまでくれば、読者はキューストを作者賢治と重ねずにはいられなくなる。作品内論理だけではキューストがなぜ仲間から離れたか説明できないし、物語られたキューストの経験は少し形を変えれば作者の経験につながることは、賢治に親しむ者には明らかであるからである。さらに、この物語が「前十七等官 レオーノキュースト誌 宮沢賢治訳述」という二重性で語られることそのものが、物語と作者を重ねることを要求しているということもできる。かくして、「ポラーノの広場」という物語では読み解けぬ部分は、「宮沢賢治」という、より広大な物語が援用されるのである。

これは羅須地人協会時代の活動がどこに限界を持つかを示している。献身それ自体の中に菩薩行があったとしても、自給自足を理想とする生産活動では、解決のいと口にも届かない冷たい現実が眼の前にあった。(眞壁仁)⁽¹⁾

キューストもファゼーロも賢治の分身にほかならなかったが、それがうまくかみあわないとは、知識人としての賢治、すなわ

ち現実レベルから飛翔して常に彼岸へと魂をめくらそうとする賢治と、農民として限りなく「下降」しようとする賢治が、ついに一体となることができなかつた謂にはかならなかつた。⁽²⁾

(佐藤通雅)

輪転機ワッパのとなりの室で五十行の博物館をうずめているキューストは、もはや書くことしか残されていない、最晩年の病床の賢治自身の移転と見てよいのではあるまいか。(磯貝英志)

評言は一致して「ポラーノの広場」が作者の実践者としての痛々しい挫折の上に語られたものであると指摘している。晩期の賢治がかつての自己の実践活動を単純に肯定できぬ境地にあつたのは明らかであるから、このような視点から見ればキューストが農村から離れ、もはや当為を語らないのも当然のことなのである。五月から十月までのイーハトーヴとは賢治の生きた東北の最も美しい季節であり、その中で小さなユートピアたる「ポラーノの広場」を探すキューストの姿は、ふるさとに「小さいながらみんなといっしょに無上菩提に至る橋梁を架」(大7・2・2父あて書簡)さんとした賢治に重なり、七年後の孤独と回想は羅須地人協会成立からあしかけ七年後の昭和七年、死を前にしてなおも推敲のペンを執りつづけていた賢治に重なる。⁽⁴⁾農夫ファゼーロや羊飼いのミーロは指導した農村の青年達に、地主のテームや県会議員デステウパーゴは農村の地主や顔役に重なり、ファゼーロの姉ロザーロのひそやかな美しさを妹トシと重ねることも心ひかれる試みとなる。特に「春と修羅」第二集以降の詩群や、多田幸正氏や上田哲氏の精密な調査によって明らかに

なつた実践活動の実態や問題点を援用すれば、この物語をより明快に精緻に読み解くことが可能なのである。賢治が初期形（昭3?）にあるキューストの熱烈な演説をこの最終形（昭8）では削除したのも「最晩年の自らの軌跡に対する深甚な悔恨と自省とともに、次代の若い世代に理想の実現を託し期待する思い」⁽⁵⁾から出たものであるにちがいない。

が、しかし、この物語がこのような痛切なモチーフを持っているにせよ、作者はあくまで「少年小説」のわくを崩してはいないことに注目しよう。作品は冷徹な現実描写に終始しているわけではなく、幻想的なトーンを決して排除してはいないのであり、そこにこの物語の本質的な曖昧さがあることは否定できないのである。だから、この物語を評価しようとすれば、評言もまた矛盾をはらんだものにならざるをえない。真壁仁氏が「最後のところで産業組合づくりによって収束しようとしたり、主人公キューストが広場を去って仲間からはずれてしまい、わずかに送って来た広場のうたによってつながら」という結末にすこしなげやりなものを感ずる」としながら、「文章そのものには、物象をとらえる柔軟な感覚と幻想と現実のふしぎに溶けあつた空間を描き出す、ゆたかな想像力にあふれている」⁽⁶⁾と、肯定否定なかなばする評価を下すのも当然のことなのである。問題は「なげやりな」結末については作者の「現実」を援用することで説明できて、「幻想と現実のふしぎに溶けあつた空間」がまぎれもなく存在することは、同じ方法では説明しがたいところにある。つまり、作者の「現実」との対比だけではこの物語の本質に

は迫ることができない、ということなのである。現在形「ポラーノの広場」は、甘美なファンタジックな作品でもないし、冷徹なリアリスティックな作品でもない。病床での賢治がこのような幻想と現実の狭間に揺れる物語を推敲しつづけたことこそ、まさに「宮沢賢治」という物語をその最深度で語っているはずである。この意味では、四つの「少年小説」の中でこの物語がもっとも作者に近い時空と人物を持っていると言つていい。佐藤通雅氏の評言をかりて言えば、限りなく現実から飛翔しようとする賢治も、限りなく現実に下降しようとする賢治も、ともに詩人としての必然的な分裂であり、一方を切り捨てることができなかつたことにこそ彼の本質が明らかに現われているのである。別言すれば、賢治が幻想的にも現実的にもついに小さなユートピアさえ描き切れなかつたことに、彼が第一級の詩人であつたゆえんを見ることができるといふことである。以下、登場人物と共に物語の中の幻想と現実の狭間を辿りつつ、賢治におけるユートピア不成立のゆえんを探つてみたい。

二

「ポラーノの広場」に賢治のユートピア幻想を見るにしても、中心人物たるキューストの仕事が社会問題や未来への理想とは無縁な「標本の採集と整理」であることを見落してはならないだろう。彼が相手にしているのは過去という時空なのであつて、未来を展望する産業組合の同志となりえなかつたという物語の結末は、すでに冒頭の人物設定によって予言されているともいえるのである。しかし、

見田宗介氏の指摘にあるように、キューストの探している化石が「存在しないものの存在のあかし」であると考えれば、それを未来へ反転して、「存在するかもしれないものの存在のあかし」を求めざるの一員となる資格を有しているということができるかもしれない。いずれにせよ、キューストの関心が本来「現在」に対しては極めて薄弱であることに注意せねばならない。彼は、「競馬場を植物園に拵へ直す」という案が市当局から出されると、すぐに宿直という名目で小さな蓄音機と二十枚ばかりのレコードを持ち、ミルクを飲むための山羊を連れて「景色のい、まわりにアカシアを植え込んだ広い地面」の中の番小屋に一人移り住むのである。

天沢退二郎氏はキューストの住む場所を「すでに競馬場ではなく、しかしまだ、植物園でもなく、しかも競馬場、植物園以外の何かでもないという、不思議な、どこでもない場所、何でもない場所」と鋭く分析しているが、彼はこのように、社会的にはいわば不在の人物なのである。もちろんこれは比喩的な位置づけであり、社会人として博物局の仕事を喜びをもつて果していることは明らかであるが、それはその非現在性のためであり、毎朝の食事が「山羊の乳をしぼって、つめたパンをひたしてたべる」という簡素なものであることも、彼が食欲も含めて現世的な欲望に恬淡であり、最低の社会性で満足できる人間であることを示している。おそらく休日には誰に遠慮もなくレコードを聴くのであろうが、その音楽とは、極めて人間的な感情でありながら人間の持つ生臭さをあたうるかぎり濾過した、純粹で秩序化された感情であることはいうまでもない。それは彼の

愛好する博物の仕事をもじつていえば、標本化された人間感情なのである。

しかし、これらのことがらは、キューストの生がひからびた生氣のないものとなつていてることを意味しない。彼は社会的生活からは遠く離れていても、あらゆる存在のもつとも純粹な生の手ざわりにはいつもしっかりと触れているにちがいないのだ。はじめに見た「イーハトーヴォのすきとほつた風、夏でも底に冷たさをもつ青いそら、うつくしい森で飾られたモリーオ市……」という言葉は単なる修辭ではなく、彼がその中で真に生きていたことは明らかである。かくしてレオーノ・キューストを一人の典型的な「夢想者」として規定することができるだろう。彼は「夢想はわたしを世界の外におくのであつて、社会のなかにおくのではない」(ガストン・バシュール)という定義に見事にあてはまる生を送っているのである。夢想者は現実の社会の中に自己の位置を求めたり、社会の変革を夢見たりしない。彼は社会的存在以外に自己の存在形態がありうることを知っている。彼は自己を限定して確立される社会性を拒否し、丸ごとの全存在で直接「世界」と交渉しようとする。それは「非——生活という偉大な時間」(同)を生きていることであり、「人間の家族の中では孤児であり、神々の家族の中で愛される」(同)生を選ぶことなのである。キューストの「博物局十八等官」という職業や地位と、前競馬場未植物園内の小屋という居住が、誰もが労働者たらざるをえない近代社会の中では、「社会」に遠く「世界」に最も近いものであることはいうまでもない。

この夢想者としての生が、少くとも幼児期から少年期までは誰にでも享受可能なものであることは多言を要さないだろう。この意味ではキューストは成人になることを拒否している人物であるとも言え、あの、農村を救うために率先して命を捨てた老成した青年グスコープドリ（クスコープドリの伝記）とは対極にあるのである。しかし、そうであつてのみ、キューストはファゼーロたち少年と「磁石で探せない」「ポラーノの広場」を探しに出かける資格を持つことも、また確かである。

三

夢想者を「世界」から「社会」へ連れ出したのは一匹の羊である。逃げ出した羊を追つて、キューストは十七歳の少年ファゼーロと知りあい、「ポラーノの広場」を探す仲間になる。「ポラーノの広場」とは何か。

ファゼーロによれば、それは昔話として伝承されて来た野原の真中にある広場である。そこには磁石で方角を探しても辿り着けず、つめ草の花に記された番号を五千番まで数えなければならぬが、広場にはオーケストラでも酒でも何でもあり、そこへ行くと誰でも上手に歌がうたえるといわれている。ファゼーロは「ぼくは何もいらないけれども上手にうたひたいんだよ」と言う。ささやかな願ひであるが、彼が両親のいない、姉と二人で農場で働く貧しい少年であり、日曜日にも教会にさえ行けず朝早くから働かされていることを考えれば、つかの間でも自己をのびやかに解放する場所を求めて

いることは理解できる。

「広場」とは、人間の求める「自由」が限定されているにせよ行使できる空間であるだろう。そこは誰にでも開放されており、身分や貧富の差なしに意見を述べ、音楽を奏で、踊るを楽しむことができる場所なのである。「広場」の伝統は日本にはないと言つていいくらいであるから、これは作者賢治の「西洋的に明るく解放された農村」という夢のシンボルであつたかもしれない。だが、そうであるには、この「ポラーノの広場」は幾重にもその存在を危うくさせていると言わねばならない。まず、つめ草の番号を辿つて行き着かねばならないという伝承が示しているように、この広場は社会的自由のシンボルとしては余りに幻想的すぎるということである。

最終形テキストの原形をなす「ポランの広場」（天13）は、広場に参入したファゼーロ（ファゼーロ）やキューストが小さな蜂の運ぶ花粉によつて美しく装飾されるというように、幻想性のトーンははるかに高いのだが、広場に登場する農夫の演説はよくその本質を語っている。

「前半略」たれももう今度（マド）はくらしのことや誰が誰よりもどうだといふやうなそんなみつもなないことは考えるな。お、おれたちはこの夜一晩東から勇ましいオリオン星座ののぼるまでこのつめくさのあかりに照らされ銀河の微光に洗はれながらたのしく歌ひあかさうぢやないか。黄いろな薬（カ）の酒は尽ききやうがもつとききれいなすきとほつた露は一ばんそらから降りて来る。

お、娘たちはひとときの白い巾（カ）をかぶればあとは葡萄いろいろの宵

やみや銀河から来る純い水、さまざまの木の黒い影やらがひとりでにおまへたちを飾るのだ。……」

これは、夏の夜の野原がどこよりも素晴らしい生の喜びにあふれた舞台であるという宣言である。天上からは銀河の光に、地上からはつめくさの花あかりに照らされ、かぶと虫やこがね虫の飛び交うこの広場では、酒は尽きても、娘たちの美しい衣装はなくても、誰もが生の喜びに酔いしれることができる。広場は天然の照明に照らされた「野原の劇場」であり、その劇場では「くらしのことや、誰が誰よりもどうだ」という日常性は消失し、生は祝祭と化するのである。

しかし、このように賢治にとつて広場が社会的解放のシンボルであるよりも、いわば夢幻的解放のシンボルであったところにそのユートピア幻想の根本的な問題があったといわねばならない。つまり、広場が社会的自由の限定的であれ実現された場所であるとすれば、それが村から町へ国へと拡大されて行くことにより、よりよき社会実現への道筋もつけられることになるが、この夢幻的解放の広場においては、夜明けとともにすべては消え去り、「くらしのことや、誰が誰よりもどうだ」というようなみづももないこと」が動かしがたく待ちうけることになるからである。それがかえってみじめだとすれば、人々が解放されるためには夜の野原をきらびやかな劇場に変えてしまう「劇場化のまなざし」とも言うべきものが常に必要なこととなる。詩集『春と修羅』第一集や、童話集『注文の多い料理店』は、この「劇場化のまなざし」によって祝祭化された世界の忠実な報告であったとも言えようが、問題は、生来の詩人である賢治には

それが可能でも、生活に疲れた農民にはほとんど不可能な課題であったということである。農夫の演説は空疎なアジテーションであると言わざるをえないのだ。実際に農民に接することによってそれを深く知った賢治は、「ポラーノの広場」では農民を登場させない。だが「夢幻的解放」を体験として味わっている彼はそれを物語から完全に抹消してしまうことはできなかった。「五、センダード市の毒蛾」は、農夫の演説の替りにさしいれられたとも言えるべきエピソードである。

出張でセンダードのホテルに泊つたキューストは、大量の毒蛾の発生によって、被害を防ぐためあかりをすべて消された幻想的な夜に出会うことになる。

そこへ立って、私は、全く変な気がして、胸の躍るのをやめることができませんでした。それはあのセンダード市の大きな西洋造りの並んだ通りに、電気が一つもなくて、並木のやなぎには、黄色の大きなラムブがつるされ、みちにはまっ赤な火がならび、そのけむりはやさしい深い夜の空にのぼって、カシオピイアもぐらぐらゆすれ、琴座も臆にまた、いたのです。どうしてもこれは遙かの南国の夏の夜の景色のやうに思われたのです。

大正十一年七月中旬に盛岡市を中心に実際に起こった出来事が題材になっているが、「賢治文学の重心はこういうところ」こそあり、主題性などは従にすぎないと、あえて言ってみたい⁽¹⁰⁾。にかられるくらい、この章の描写は生きている。キューストが「胸の躍るの

をやめることができ「ないほど感動しているのは、毒蛾の発生によって日常性を奪われ、いわば一つの劇場と化したセンチダードの町の姿に魅了されているからであるが、その夜のセンチダードは「劇場化のまなざし」の必要もなく、僥倖によって出現した「ポラーノの広場」であったのである。かくして「ポラーノの広場」とは、もともと参加者を「社会」に押し出す場所ではなく、「世界」へ引き入れる場所であったと定義することができる。この視点から言えば、キューストは初めに想定したような「世界」↓「社会」というベクトルを本当は少しも生きてはいないのであり、また、「広場」がそれを要請しているわけでもないのである。

しかし、このように夢幻的解放の可能性は消し難く残されているにせよ、晩期の作者の自己否定によって、「ポラーノの広場」の幻想性や「世界」性は大きく削除されることになる。農夫の演説が消えたのは勿論、物語が始まったばかりの「二、つめくさのあかり」で、「ポラーノの広場」はその存在を二度にわたって否定されるのである。

ハハハハ。お前たちもポラーノの広場へ行ってえのか。うしろで大きな声で笑ふものがあました。／「何だい。山猫の馬車別当め。」ミローが言ひました。／「三人で這ひまわって、あかりの数を数へてるんだな。はっはっは、」その足のまがった片眼の爺さんは上着のポケットに手を入れたま、高くわらひました。／「数へてるさ、そんならぢいさんは知ってるかい。いまでもポラーノの広場はあるかい」ファゼーロが訊ねました。

／「あるさ。あるにはあるけれどもお前らのたづねてるやうな、這ひつくばって花の数を数へて行くやうなそんなポラーノの広場はねえよ。」

山猫博士（デステューバーゴ）の馬車別当である「足のまがった片眼の爺さん」が、あの「どんぐりと山猫」の奇怪な相貌を持つ山猫の馬車別当の残像を強く持っていることは言うまでもあるまい。その怪奇さはこの物語の元来持っていた幻想性の名残りでもあるのだ。だが、その別当が「お前らのたづねてるやうなポラーノの広場はない」と断言するのである。デステューバーゴが選挙めあての酒もりをやっているにすぎぬことをよく知っているからである。夢幻的な「ポラーノの広場」はなく、あるのは社会的なからくりだけなのだ。だが、そうであっても、この馬車別当はそこで酒をたらふく飲めることにまだ夢をつないでいる。ところが、「ポラーノの広場」の探索者に加わったはずのキューストはもつと醒めているのである。馬車別当とも別れ、ひとまずその夜は引きあげることになった時、彼はこう考える。

わたくしはポラーノの広場といふのはかういう場所をそのま、言ふのだ、馬車別当だのミローだのまだ夢からさめないんだと
思ひながら言ひました。／「ミロー、お前の歌は上手だよ。わざわざポラーノの広場まで習ひに行かなくてもいいや。ぢゃさよなら。」

夢想者キューストにしては余りに分別くさいこの判断に、晩期賢治の屈折した立場を見ないわけにはいかない。つまり、作者は明ら

かに幻想性や「世界」性を本質とする「ポラーノの広場」の存在を否定しようとしており、広場の不在は初めから予定されているということである。「わたしはもうたまたまなくいやになりました。『おいファゼーロ行かう。帰ろう。』(三、ポラーノの広場)という幻滅の過程が伏線を張られながら物語を形成しているのである。それは、「六、風と草穂」で幻滅からの再生が力強く誓われるためであるとひとまず言うことはできるが、ここでも問題は単純ではない。キューストの演説が最終形テキストでは削除されたことに象徴されるように、幻想性、「世界」性にかわる新しい「広場」の設計図が明確に作られたとは言えないからである。

四

「ポランの広場」が、賢治の実践活動を契機として「ポラーノの広場」へ改稿された時、広場は夢幻的解放の場から社会的解放の場へと変容する。「世界」ではなく、「社会」でより正しく強く生きるための当為が語られる。解放的ではなく、禁欲的な生き方が支持される。そのシンボルとなるのが禁酒である。

「諸君酒を呑まないことで酒を呑むものより一割余計の力を得る。たばこをのまないことから二割余計の力を得る。まっすぐに進む方向をきめて頭のなかのあらゆる力を整理することから、乱雑なものにくらべて二割以上の力を得る。さうだあの人たちが女のことを考えたりお互いの間の喧嘩のことですかふ力をみんなばくらのほんとうの事をもつてくることにつかふ。見たま

え諸君はまもなくあれらの人たちにくらべて倍の力をえるだろう。けれどもかういふやりかたをいまのほかの人たちに強いことはいけない。あの人たちはあ、いふ風に酒を呑まなければ淋しくて寒くて生きてゐられないやうなときに生れたのだ。ほくらはだまってやつていこう。風からも光る雲からも諸君にはあたらしい力がくる。そして諸君はまもなくここへ、こここの野原へむかしのお伽噺よりもっと立派なポラーノの広場をつくるだらう。」

最終形テキストではこのキューストの演説は削除されるが、酔わせる酒のかわりに目ざめさせる冷たい水を飲んで農村の改革のために立上る少年たちの姿に変わりはない。少年たちは酒の臭いを消すために三度も水をかえてコップを洗い、ふるえ上るほど冷たい水を飲んで新しいポラーノの広場建設を誓い合うのである。

テキストの改稿過程の中でこの飲酒に対する態度の変化は目につくもの一つである。「ポランの広場」は賢治の愛好した浅草オペラを思わせる喜劇タッチのトーンで貫かれており、酒が特に楨玉にあげられているわけではない。ところが、「ポラーノの広場」では、この宣言以前にも「よし。酒を呑まなけあ物を言えないやうな、そんな卑怯なやつと相手は子どもでたくさんだ」(三、ポラーノの広場)というキューストの言葉があるように、酒は正面から否定されるのである。このような飲酒の否定→改革への覚醒というベクトルが賢治の農民へのかかわりから生まれたものであることは言うまでもない。一九二七(昭二)、九、一六という日付を持つ「詩ノート」中

の一篇「藤根禁酒会へ贈る」には「しかも諸君よもう新しい時代は酒を呑まなければ人中でものを云へないやうな／そんな卑怯な人間どもはもう一ぴきも用はない」とあつて、作者の農村改革への熱い情熱と「ポラーノの広場」とのつながりの深さを示している。

しかし、前期（実践活動以前）の賢治の作品世界にあつては、酒は決して否定されているわけではなく、生の喜びのシンボルとして登場する例さえみることが出来る。たとえば「やまなし」（大12・4）は、川底の蟹の生活を透視した小品であるが、晩秋、川に落ちてきたやまなしを見つけた父親と子供は次のような会話を交わすのである。

『どうだ、やっぱりやまなしだよ。よく熟してゐる、いい匂いだらう。』

『おいしさうだね、お父さん』

『待て待て、もう二日ばかり待つとね、こいつは下へ沈んで来る、それからひとりでおいしいお酒ができるから、さあ、もう帰って寝よう、おいで』

「やまなしのお酒」が蟹たちの祝福された生のシンボルであることは明らかである。やまなしは川底に暮らす蟹たちの頭上に月のようにぼつかりと浮び、やがて酒となつて、蟹たちにいっそうの生の喜びを与えるのである。

「ポラーノの広場」の宣言では、酒だけでなく、たばこも女性も喧嘩も否定され、生のエネルギーの倫理的昇華が求められているが、「ポラーノの広場」と相前後して大正十三年に書かれた「毒もみの好

きな署長さん」や「税務署長の冒険」は、前期賢治が少しも倫理的でも禁欲的でもなく、むしろ自由奔放であつたこと示している作品である。

ハラ国蒲ハラ町には大きな川があつて魚がたくさんとれるのだが、そこでは「毒もみ」は厳禁された漁法である。「毒もみ」とは「山の皮を春の午の日の暗夜に剝いで、土用を二回かけて乾しうすよくつく、その目方一貫匁を天気の良い、日にもみじの木を焼いてこしらえた木灰七百匁とまぜる。それを袋に入れて水の中へ手でもみ出す」というものである。禁を破る者が増え、困つた町長が懸命に犯人を辿っていくと、犯罪者を捕えるべき警察署長だつた。ところが裁判にかけられて死刑を宣告され、いよいよ首を切り落とされる時の署長の態度は何とも見事なものであり、「みんなはすっかり感服する」のである。

署長さんは笑つて言いました。

「あ、面白かつた。毒もみのことときたら、全く夢中なんだ。いよいよこんどは、地獄で毒もみをやるからな。」

弟清六氏は「実はこの人達のようなのが賢治の好きでたまらなかつた人間型であつたようだ」と証言しているが、「⁽¹⁾税務所長の冒険」の登場人物たちも同類である。これは密造酒にまつわる話で、「毒もみの好きな署長さん」と同じく、犯人は校長や名誉村長を中心とするグループだつたというおちがついている。このような話をなぜ賢治が続けて書いたのかはわからない。実際にあつた話かも知れない。それは不明であるが、「イーハトーブの友」とか「北の輝」と

かいう地酒の命名のしかたを見ても、作者が楽しみながら書いていることは明らかである。「ドリームランドとしての岩手県」（注文の多い料理店 広告文 たるイーハトーヴには地酒も密造も密漁さえもあつたことは記憶されていい。そこでは悪徳も少年のいたずらのように輝いているのである。それが可能であつたのは、川底の蟹から署長まで、彼等が「社会」ではなく「世界」の住人であつたからであることに詳論の必要はないであらう。

しかし、作者が実践活動を経験した後の「イーハトーヴ」は「世界」から「社会」へと大きく変質した。「ポラーノの広場」であるまわれた酒もまた密造酒であつたことが物語の終末で明らかになるが、それを示唆したデステューパーゴは「税務署長の冒険」の悪者どものように堂々としていない。こそこそと姿を隠し、キューストの追求にもごまかしの弁明しかできないのである。悪漢としてのデステューパーゴの魅力の乏しさに象徴されるように、「イーハトーヴ」は処々にその自由で生命にあふれた「世界」の名残りは残しながらも、卑小な「社会」に近づく。それが卑小であるだけ、酒は否定されたのである。

しかし、問題は作品世界の変質とストイシズムによる硬直化にあるのではない。むしろ卑小な「社会」をストイシズムによつて改革しようとする情熱の不徹底にあるというべきである。終末部で語られる未来への展望の貧しさについてあれないわけにはいかない。この問題については磯貝英夫氏の丁寧な分析があり、それに従うべきであるが、キューストの演説の削除も含めて「賢治独得の理想の吐

露の消滅は残念といえれば残念だが、作品としては最終稿のほうが、ずっとひきしまつている」として、⁽¹²⁾「産業組合で作ろうとするものが醋酸とハムと木炭であつたり（後にはこれにオートミルと皮革が加わるが）、「ぼくはきつとできると思ふ。なぜならぼくらがそれを考へてゐるのだから。」という程度の決意表明は、社会変革を夢みるには余りに弱々しいものである。夢幻的解放にかわる社会的解放の設計図が、なぜかくも貧弱なものに収束されねばならなかつたのか。

ここで、少し視点を変えて、管見に入ったラルフ・ダーレンドルフ⁽¹³⁾と小野二郎⁽¹⁴⁾の要約したユートピアの特質と、「ポラーノの広場」のそれとを比較してみたいと思う。ダーレンドルフはプラトンからジョージ・オーウェルまでのユートピアには共通した要素があるとして、歴史的社会的変動の欠如、時間的空間的孤立性、闘争と分裂過程の欠如をあげている。また小野二郎は、ユートピア文学は理想社会の建設案を具体的に提出せねばならないから、素朴な自然社会ではなく智慧にあふれた法律に拘束された輝ける都市の構想が基本となるとして、合理性、人工、計画、規制、禁欲主義などにその特性を見ている。「ポラーノの広場」の少年たちの決意や、出来上つた組合組織にあると思われるものは、闘争と分裂過程の欠如と禁欲主義くらいであり、彼等は時間的空間的孤立に耐えうる自給自足体制さえ作りえていない。生産されたハムや皮革や醋酸やオートミルは一般に販路を求められているのである。それは農業よりも加工業の方が生産性が高いことを示しているだけであるから、組合に参入できなかった第二、第三のファゼーロやミローたちはい

まだに日曜日も農場で働いているにちがいない。

小野二郎はウイリアム・モリスのユートピアがむしろアルカディア（牧歌的田園的理想郷）と呼ばれるべきものであると言っているが、ファゼーロたちの組合は、モリスがモデルとしたといわれているヨーロッパ十四世紀の独立農民層やクラフトギルド（同業組合）の堅固で自足的な独立小生産者形態にも遠いし、販路を都市に求めている点ではアルカディア的要素さえ乏しいと言わざるをえない。このような社会的ヴィジョンの貧困、さらには中心人物と思われている者がヴィジョンからさえ離れ去るという展開は、「グスコープドリの伝記」の主人公の燃えるような献身への情熱と好対照をなしている。賢治は変革のために死ぬ者は描けても、変革のために生きぬくものをついに描くことができなかつたと言わなければならない。

勿論「ポラーノの広場」をユートピア物語と位置づけることにも疑問があるし、歴史も民族も異なるヨーロッパのそれと単純に比較することも乱暴なやり方である。ただ、作者がこの物語で残存する夢幻性のリアリティに比べて魅力に乏しい未来図しか描けなかつたところに、宮沢賢治を理解する鍵の一つがあることは明らかであるように思われる。つまり、この物語に単に作者の実践活動の挫折と深刻な反省を見るだけでは充分ではなく、このようなユートピア幻想の不成立こそ賢治の本質が顕現している、ということである。幻想の不成立をもたらした理由の一つは、作者もキューストも本質的に夢想者であり、いわば背中を押されるようにして実践の中に入って行ったところにある。

夜にはわたくしの泊った宿の前でかゞりをたいていろいろな踊りを見せたりしてくれました。たびたびわたくしはもうこれで死んでい、と思ひました。けれどもファゼーロ！あの暑い野原のまんなかでいまも毎日はたらいであるうつくしい口ザーロ、さう考へて見るといまわたくしの眼のまへで一日一ぱいはたらいでつかれたからだを踊つたりうたつたりしてゐる娘たちや若ものたち、わたくしは何べんも強く頭をふつて、さあ、われわれはやらなければならぬぞ、しつかりやるんだぞ、みんなの〔数字分空白〕とひとりでこゝろに誓ひました。（五、センター

ド市の毒蛾）

キューストは博物館職員という自己の特権的地位に対する負い目かられて実践者たらんとするのであつて、彼が「もうこれで死んでい、」とまで感動するのは、実践生活の中ではなく、イーハトーヴ海岸の漁業の町サーモの人々が彼を歓迎して繰出で幻想的な踊りを見せてくれた時なのである。だからキューストは夢想者としての自己を「何べんも強く頭をふつて」否定するのだが、負い目から出たエネルギーは小さなものでしかありえないのだから、彼の少年たちからの離反はやはり必然的なのだ。作者賢治の実践生活へのためらいについては中村稔氏の鋭い指摘があるが、こゝでの両者は極めて近い位置にいたのである。⁽¹⁵⁾

今一つはいわゆる「察知の能力」⁽¹⁶⁾である。伊藤眞一郎氏は「ポラーノの広場」の仕掛け人であるデステッパゴを善人か悪人か決めかねているところにキューストの立場の曖昧さを見、それが彼の奇妙

な不在感につながると指摘しているが、キューストがデステューパーゴの人間像を正確に結びえないのは、センダード市で思いがけず会った時に、彼の中に弱い平凡な人間を見出してしまったからである。「いまわたくしは全く収入のみちもないのです。どうか涼解してください」と言われれば、彼の感情は思わずデステューパーゴに同化する。「あなたはよっぽどうまくだまされておいでですよ」とあつて言われても、キューストはどちらを信じていいかわからないのである。それはまた、にせの「ポラーノの広場」で、ファゼーロがデステューパーゴと決闘したあと、ゆくえがわからなくなった時に心配するところにもあらわれている。

あの青い半月の月あかりのなか、争って勝ったあと何ともいられないさびしい気持ちを抱きながら、ファゼーロがつめくさのおおじろいあかりの上に影を長く長く引いて、しょんぼりと帰って行った。そこには麻の夏外套のえりを立てたデストゥウパーゴが三四人の手下を連れて待ち伏せしてゐる。……(四、

警察署

後にこの空想は全く当たっていなかったことが明らかになるのだが、「争って勝ったあとの何ともいられないさびしい気持ち」とは、もちろんファゼーロのものではなく、キューストの想像である。キューストはふだんそういう思いを経験していたからこそ、ファゼーロもそう思ったにちがいないと想像をめぐらしたのだが、この敗者へ同化し、勝つことへ負い目を感じるような心性こそ、キューストを「社会」ではなく「世界」へ住ませる原因であつたにちがいない。

「社会」に確かな位置を占めるには自己定立が必須の条件であるが、それが自他の善悪を明白に決定することなしには果たしえないとすれば、過剰な想像力を持つキューストには不可能なのである。

このような「察知の能力」は賢治の生来の資質であり、また「法華経」授読によつてより一層高めることが願われた能力であつた。「妙法蓮華経法師功德品第十九」には、この経文の功德として下は地獄、畜生から上は菩薩、仏の声まで三千大千世界の一切の音が聞こえ、見え、理解できることが約束されている。賢治はこの約束の通りに、一般の者には見えない世界を見、聞こえない音声を聴いて理解した。彼にとつてそれは想像力の問題ではなく生々しい事実であつた。だが、その対象が「世界」ではなく「社会」となる時、この「わかつてしまうこと」は必ずしもプラスにのみは働かないだろう。すでに見たように、ユートピアを成立させるために合理性、人工、計画、規制というような機械的な整合性が要求されるとすれば、個々の人間の内心は無視されざるをえない。「銀河鉄道の夜」のカンパネラの名前に使われたのではないかと言われる十六世紀ヨーロッパの異端の修道士トマゾ・カンパネラのユートピア幻想の書『太陽の都』では、労働や学習、衣食住はもちろん、優秀な子孫を作るために性生活さえ管理されている。そこでは完全な社会を実現させるために人間の自由な内的欲求は全く無視されているのである。また、ウィリアム・モリスの『ユートピアだより』に於いても、理想郷が実現するまでには支配層と被支配層による「ひどい戦争」があつたことが示されている(第十七章)。たとえ正義のためでも賢

治が武力闘争を肯定できなかったことは改めて言うまでもない。

賢治には「あしたの世界に叶うべきまことと美との模型をつくりやがて世界をこれにかなわしむる予言者、設計者」(「竜と詩人」大10)たらんとする望みがあった。しかし、彼の「察知の能力」はその深さゆえにその設計図を完成させなかったのである。ファゼーロたちがキューストに送って来た「つめくさ灯ともす 夜のひろば／むかしのラルゴをうたひかわし……」という「ポラーノの広場のうた」は、ユートピア達成のためのスローガンとして歌われるには余りに詩的であり、現実的な力に欠ける。しかし賢治にとってはこれが精一杯の嘘のない労働歌であり同盟歌であつたらう。ただそれは、一歩まちがえれば狂気をはらんだ支配欲の具体化となるユートピア幻想とは無縁のものであることは明らかである。

かくして賢治はついに明確な未来図を描けず撤退した。「ポラーノの広場」の物語はそのような自己認識の冷静な報告書であつた。最後に少年たちと別れた時、キューストは「ほんの小さなつめくさのあかり」を一つみつけ、それを摘んで襟にはさむ。それは晩期賢治の自己認識の確かさとその淋しさのあかしである。

註(1) 眞壁仁「ポラーノの廣場」をめぐって(『宮澤賢治研究』所収 筑摩書房、昭44・8)

(2) 佐藤通雅「宮沢賢治の文学世界——短歌と童話——」(泰流社、昭45・)

11)

(3) 磯貝英夫「ポラーノの広場」(『作品論 宮沢賢治』所収 双文社出版、昭59・7)

(4) 統橋達雄氏の指摘による。「宮沢賢治少年小説」(洋々社、昭63・6)
 (5) 杉浦静「ポラーノの広場」(『国文学』特集「賢治童話の手帖」所収 學燈社、昭61・2)

(6) (1)に同じ。

(7) 見田宗介「宮澤賢治」(岩波書店、昭59・2)

(8) 天沢退二郎「ポラーノの広場」あるいは不在のユートピア プロログをめぐって(『解釈と鑑賞』特集「宮沢賢治——童話の世界」所収 至文堂、昭59・11)

(9) ガストン・バシユラル「夢想の詩学」参照 及川復訳(思潮社、昭51・6)

(10) (3)に同じ。

(11) 宮沢清六氏の創元文庫版解説による。引用は「新修宮沢賢治全集 第11巻」解説から行った。

(12) (3)に同じ。

(13) ラルフ・ダーレンドルフ「ユートピアからの脱出」橋本和幸他訳(ミネルヴァ書房、昭50・6)

(14) 小野二郎「ウィリアム・モリス研究」(晶文社、昭61・3)

(15) 「ぎちぎちと鳴る汚い掌を／おれはこれからもつことになる」(「春」という表現について、「この調べは、羅須地人協会」という賢治生涯頂点(中略)への飛躍を目前にしているにしては、なにかその踏切が鮮やかではない」という指摘がある。中村稔「宮沢賢治」(筑摩書房、昭49・5)

(16) 吉本隆明氏の用語による。「悲劇の解説」(筑摩書房、昭54・12)

(17) 伊藤真一郎「ポラーノの広場」(『解釈と鑑賞』特集「宮沢賢治——詩と童話」所収 至文堂、昭61・12)

〔付記〕 作品の引用は、『新修宮沢賢治全集』(筑摩書房)に拠った。

室生犀星・〈市井鬼もの〉の可能性

大 橋 毅 彦

い わゆる文芸復興期において再浮上した明治・大正の作家といえ
ば、秋声・荷風・宇野浩二らがすぐ挙げられるが、室生犀星もまた、
この時期鬱勃たる活動を展開した一人だった。昭和一〇・一一年を
一つのピークと見れば、その間の成果は主なものだけ拾っても、短
篇小説集『神々ノへど』・『女の囚』や長・短篇集『弄獅子』の刊行、
長篇小説『人間街』（のち『復讐』と改題）・『聖処女』の新聞連載、
非凡閣からの全集刊行に際しての長篇『戦へる女』の執筆、『慈眼
山隨筆』をはじめとする四冊の隨筆集と『犀星發句集』の上梓、と
いう具合になる。このうち、小説作品が〈市井鬼もの〉と呼ばれて
いるのは周知の事実であろう。

だが、その言葉が総称として通用しているわりには、この時期の
小説制作が全体として詳細に検討されたことはない。それはおそら
く、これまでの論者の多くが、〈市井鬼もの〉の嚆矢とされる「あ

にいもうと」（『文芸春秋』昭9・7）の出来栄えの良さに脱帽して
いる点に起因してはいまいか。何も替めて悪いわけではない。なるほ
ど、「あにいもうと」は、犀星文学のエッセンスを濃密に宿した記
念碑的作品ではある。が、それに寄せる称賛がその作品の絶対化を
生み、周辺の作品群が前者を扱うのと同じフィルターを通してしか
見られなくなるようなことはなかったのか。さらに、それらの作品
群が、このフィルターによって再構成されるイメージに適合しない
相貌を示せば、そこには、『混沌』中での可能性への模索²などと
いう体のいい言葉によつて、それらのもつ真の意味での可能性を探
る作業が空無化されてしまう危険性すら生じてくるだろう。「あに
いもうと」を除く小説群は、まさにそういう扱いをうけてしまっ
たように思われる。

〈市井鬼もの〉が充実な考察の対象となり得ないもう一つの理由
としては、同時代の文学状況と関わらせようとする時に生じる、こ
れら作品群のおさまりの悪さというものが挙げられよう。周知のよ

うに昭和一〇年前後は、プロレタリア文学の崩壊と私小説伝統の行き詰まりという現象を抱え込んだ文学界全体が小説の自律する場を求めていた時であった。作家たちは、いきおい小説の形態や方法について意識的にならざるを得ず、その内実を明晰に示した作品や作家がまず注目されることになる。ならば、そういう文学史的階層秩序の中で、短篇もあれば長篇もあり、一作ごとにスタイルが変わるかと見れば連作への志向も示してくる犀星の作品は、どのような位置を占め得るのか。それは一見したところ、ただやみくもに書きまくった結果出来上った、無定形で錯綜をきわめた小説の堆積という印象しか与えてこない。が、はたして本当にそう断言していいのか。さらに、その山の中に少しく分け入れれば、同時代の文学が関心を寄せる事象からはかなり懸け隔たった、ある種面妖な意匠が散らばっていることにも驚かされる。それもまた、評価に値するのかもしれないのか。もし値するならば、どういう経路をたどってそうなるのか。こうした点についても、従来の犀星研究はそこを素通りしてしまっている。

このように、犀星の〈市井鬼もの〉の意味を解明する作業は、内にも外にも難問を抱えているわけだが、その状況を少しでも変えていくために、ここでは短篇集『市井鬼集』を問題にしてみたい。あまりポピュラーでないので若干の説明を加えると、この『市井鬼集』はそれだけで一冊の単行本をなしているわけではない。昭和一一年六月に、有光社から純粋小説全集第八巻として刊行された『弄獅子』にあって、同題の自伝的小説の後にこの『市井鬼集』という総題を

掲げて、十篇の短篇が収録されているのである。配列を次に示しておこう（便宜上括弧内に初出誌紙・発表年月を記す。なお、各題名の上に付けた通し番号は、目次にも本文にもあるものである）。

- 一、悪い魂（「文芸」 昭10・1）
- 二、足（原題「市井鬼記」（「徳島毎日新聞」 昭11・1・1、4）
- 三、獵人（行動） 昭9・6）
- 四、破落戸の首（「中央公論」 昭11・1）
- 五、会社の図（「新潮」 昭10・2）
- 六、生霊（「新潮」 昭11・1）
- 七、紙幣（婦人之友） 昭10・1）
- 八、チンドン世界（「中央公論」 昭9・10）
- 九、哀猿記（「改造」 昭8・8）
- 十、ハト（「中央公論」 昭8・8）

とくに傑出した作があるわけではない。が、それほど目立たぬこれらの作品のうちのかかなりの数のものが、そしてまたこの集の編まれ方そのものが、多岐にわたる問題を有していることがここでは重要なのだ。それは「あにいもうと」との差異を浮かび上らせ、文壇の動向との関わりにおいてないがしるにできない位相を含むものである。そしてまた、この時期に並行して書かれた長篇との関連を語り、晩年の面妖な世界を準備するものでもある。こうした点を具体的に検討することによって、〈市井鬼もの〉と称される小説群が文学史の上で、あるいはまた犀星文学全体の流れの中で、どんな位置を占めどんな可能性を示してくるかを明らかにすること、それを本

稿の基本的モチーフとしたい。

二

「人間の生活はここでは自然に象徴されてあるのではない。それは恰も現実においてさうある様に、自然の裡にしかもそれと並行して存在する。しかも河の出水が蛇籠にせかれる様な人の心の切なさをこれ程美事に造型し得た作品はまれである」という中村光夫の見解以来、積極的に評価されてきた「あにいもうと」は、構成的見地からしても結晶度の高い作品である。プロットの展開に即して言えば、そこには、伊之が小畑を打擲したり、もんが伊之に飛びかかっていくようないくつかの山がしつらえられてあり、また人物の配置についても、小説のはじめと終わりに兄妹の葛藤の絶えない家庭を守る哀しいくらいに逞しい赤座の姿が来ているところに、作者の工夫の跡が見出せる。そして、こうした用意によって読み手の方は一つの事件が生起する予感に緊張したり、その終熄や解決に際してのカタルシスを覚えていくことが可能になるのだ。「まことによく練り上げられた曲玉のやう」とう上司小剣の評も、そういう布置結構の巧みさに向けられているのだらうが、「あにいもうと」という作品は、いわば小説を読む醍醐味をいまだ保証してくれる小説、安定した小説の読み方をいまだ許容してくれる小説なのである。では、それと比べて『市井鬼集』の諸作品は、どう映じてくるか。

たとえば、「悪い魂」の場合。骨董商人水尾貞次郎が、自分の住みついた不景気な町の住人たちとの関係を語るころから小説は始

まるが、その中であつて事件らしい事件に發展していきそうな因子はといへば、それはやはり果物商才記の妻が病気で危篤になった時、彼が才記の頼みを断つて金を融通しなかつた一事だらう。というのも、その三日後に女房は死んでしまい、水尾への怨恨が才記の裡に生じるからである。が、彼ら二人の間には何の劇的な事件も結果も訪れてこない。ただ、その日暮らしの穢き人におちぶれた才記が酔つ払つたまま水尾の店先でわめき散らす言葉が捉えられるのみである（しかも彼の独擅場はそう永く続かず、一緒にいる「梅」という男の放言にその座を明け渡してしまふ。その点については少し後でもう一度触れる）。

また、紋谷という女性と水尾との関係を問題にしてもいい。二人の間には、以前よその町でこの女の家財道具を水尾が買い上げたといふいきさつがある。以来、水尾は女の「なま身」を忘れることができない。ところがこの町に彼女が現れた。「銀鼠色の毛皮」をまとうその姿に、利欲と好色のうずきを覚えた水尾は、彼女の周囲を嗅ぎまわり、やがて彼女が京橋に莫大な地所をもつ財産家の情婦であることを突きとめる——と、ここまでではよい。しかし、その後の展開を追うに、先に記した才記の闖入に閉口して店を抜け出た水尾が、紋谷の家の前で彼女の旦那をおぼしき人物と出会うが、その紳士然とした風貌に気圧され、二人に向かつて「このあたりに水尾さんといふお宅がないでせうか」と頓珍漢な言葉を出しただけで姿を消してしまい、小説それ自体もそこで終わってしまふ。何とも後味の悪い思いをさせる結末だと言わざるを得ない。

このように、「悪い魂」ではプロットの展開をクライマックスに

向けていく位相が稀薄なように思われる。しかも、仮に水尾を軸として彼と才記・紋谷との関係を小説の主筋として見ていこうとしても、それと直接の因果関係をもつとは思えない人物が何人も現れ、主人公格の水尾とほぼ同等の扱いをうけている点が、そうした印象をさらに強める。つまり、作品の途中では同じ町に住む運転手の猿木が登場、彼の視点からの叙述が差し挟まれたり、紋谷の性的魅力に刺激された彼がその捌け口を雇主の娘に求めて妊娠させてしまういきさつが語られたりする。また、才記とともに水尾の店先に現れた酔いどれの馬方「梅」が、水尾に対する才記の怨みつらみの言葉を押しのける勢いで、彼をからかう野次馬たちとの舌戦を婉蜒と続けていく場面もある。

こうした点が焦点の存在をますます曖昧にしていくのはいうまでもない。再び強調すれば、「悪い魂」にあつては、プロットを展開させていく上での必然的な契機を欠いた事象に対しても、作者の眼は大きく見開かれてしまい、誰か一人を視点人物と定めることなく、さまざまな人間の触感を何の脈絡もなまま手当り次第に披瀝させあっているようだ。そして、これと似た印象は、集中の他の作品からもうけとることができている。ここでは、「破落戸の首」・「会社の図」・「チンドン世界」を見ておこう。

「破落戸の首」は、百目定吉と大悟兵太という二人の男が留置場に出会うところから始まる。百目の人を食ったような風体到大悟は興味を示していき、やがて二人の間には、他の連中に隠れて空弁当の木地を協力して食うほどの不思議な友情が生まれる。読む側とし

ては、当然この二人の関係を軸に物語は発展していくだろうと予測する。ところが、百目の出所後の筋立てはこの予想を完全に覆している。つまり、そこで捉えられるのは、以前の仕事仲間板越勘十の家における、板越の妻キノと百目との間に進行していく、彼が留置場に入る以前からあった怪しい関係と、それに嫉妬し刺刀をもって百目に向かつていく勘十の姿なのだ。そこにあつて、大悟兵太の存在意義は全く消失している。

「会社の図」もまたしかり、最初に会社ゴロの加納専一が現れ、営業部長の倉知を強請つて多額の金をせしめていくのだが、それを発条として何かしらの事件が生じていくべき兆しはない。代わりに作品の後半部を占めるのは、加納の去つた後、手下の用心棒どもの腑甲斐なさに業を煮やしてはじまった倉知の長広舌である。その語りはめんどめんどとして続きしかも何か決定的な出来事を招来することなどないのだ。

「チンドン世界」はどうか。強いてその梗概を示せば、場末の映画館が不景気にあおられて閉鎖していくまでの顛末が、そこには書かれていなくてもいいようだが、しかし作者の筆は、館主望月の焦躁疲弊した姿だけを際立たせるわけではない。望月が雇つたチンドン屋夫婦の悠然たる生活を追いかけもし、今田音楽士、金森映写技手らの、ここへ来るまでに何をしてきたのやら分らない一癖ありげな姿を洗い立ててもいい。それに加えて、今田に家賃を踏み倒されている下宿屋のお内儀を登場させたり、望月の妻りあ子が金森の苦味ばしった表情にある誘惑を感じていく場面を書き込んだりもする。

このように、入れ代わり立ち代わりさまざまな人物が登場し、それぞれの触感あるいは彼ら全員に対して作者が等分に抱いている関心が、一つの集中と頂点に向かわずに無定型に披瀝されていくさまは、作中の言葉を借りて言えば、まさに「蕪雜」そのものである。

さて、こういう傾向の諸作品に対して、同時代の評家たちはどんな見解を示したのか。試みに挙げると、十返一「文芸時評」(行動) 昭10・2は、「悪い魂」を取り上げて「創作焦点に亀裂が刻まれている」と評し、「会社の図」評価をめぐる犀星との応酬の中で「室井犀星の疝癩に答へる」(三田文学 昭10・5)を発表した矢崎弾は、その中で「犀星は批判をのがれ、統制の労苦をさけて眼にふれる現実の碎片をかきあつめることのみにあてどのない逃避の旅をつづけてゐる」と難じた。また、板垣直子「犀星と春夫」(行動) 昭10・7は、「チンドン世界」が「場末の映画館を経営困難に陥らせる、映画事業界の資本的統制を解剖」する方向に、作品世界が広まりを示すことを要望している。

だがこれまで挙げてきた作品は、こういう否定的評価やいわゆる客観的リアリズムの立場を笠に着た法外な注文の前に晒されるだけでいいのか。とりわけ、作品に構成的破壊や作者の観念統括力の欠如を問題とした前二者の場合、その批判の根底には、整然と構築された小説世界に対する無条件の容認があると思われるのだが、そういう安定した小説空間を破砕していく動きを、この時期の犀星が意識的にとつていたことを重視すべきではないのか。

すなわち、かつては、「田舎ぐらし」(中央公論) 大13・2、

「造り花」(新潮 大13・2)のような安定した心境小説風の作品をもって、佐藤春夫の「風流論」(中央公論 大13・4)を引き出していった犀星が、いまや「慈眼山隨筆」(昭10・2 竹村書房刊)所収の「文芸時評 七・人生のまぎれ」・「同 八・づぼらな作品を」

(初出「都新聞」 昭9・9・29、30)の中では、「初めから物差しをあてて行ったやうな、そして四十枚の作品の三十何枚目かになると作中の人生がきちんと終りを告げ」る体の小説に不満を示し、それに代わって書かれる「づぼらな小説」というものに、「野蛮な、元来は野蛮すぎる人生」を捉えていく契機が生じることを期待しているのだ。そしてまた、こういう小説の体裁を実践的なレベルで示す発言としてうけとめられると思われるのだが、『文学』(昭10・9 三笠書房刊)所収「文学雑談 五・討たぬ心」(初出未詳)では「凡ゆる小説といふものは先づ尻切れ蜻蛉であるべき性質のものであつて、人生に完結篇がないごとく突然に事件とか筋とか軋轢とかいふものが、裁断されてもいゝものである」とも言っている。とすれば、ここまで見てきた『市井鬼集』諸作品における、必要以上の人物が登場してきたり、ストーリーが予定調和的に進んでいかなかったりした問題も、それによつていわば現実の紛糾を伝えつつ、この「づぼら」さの一面を證するものだったといえよう。さらに、こういう観点をとると、短篇集『神々ノへど』(昭10・1 山本書店刊)で、「悪い魂」「チンドン世界」とともに掲載されていた「あにいもうと」は、構成面から見て自足した小説空間を形成しているがゆえに、小説秩序の破砕を目指した作品の集合体のようにも映じる『市井鬼集』

には、その統一感を乱すものとして再録されなかったのではないか、という推測も可能になってくる。

三

しかしながら、ひるがえってみれば昭和十年前後とは、犀星が否定しようとするものも含めた従来の小説形態が、全般的にその効力を失っていった時期だった。そして、そういう状況の下、横光の「自意識」への着眼、高見の「饒舌体」形式の実践、武田の「ヘタな小説」志向のように、昭和の作家たちによって自己同一性への模索が行われていく。それはいわば、既成の描写形式に対する懷疑から出発し、かつまた新たな秩序と基準に近づこうとする目的をもった方法的試みなのだが、「づぼらな小説」という題目を掲げて犀星のたった私小説・客観的作品否定の動きの方には、そうした根拠が見出しにくい憾みが残る。すなわち、形式への懷疑から出発したというよりも、たまたま手がけた素材の広がりから刺戟され、目的性や成算性を二の次にして手当り次第に書いていく感じがするのだ。しかし、だからといって犀星の作品を考える意味がないとはいえない。堀辰雄が既にそれをきわめる必要性を説いているのだが、ふつうなら負のイメージで捉えられる、この明晰な方法意識からはほど遠い不合理性に身をまかせたような小説への関わりが、次のような思いもかけぬ効果を生み出していく点を見落としてはならない。

それは第一に、作中人物の語りを通して現れる。再度「悪い魂」に注目しよう。既述したように、この小説のプロットは水尾の語り

によって動き始めるのだが、いま問題にしたいのは、約六ページ八十九行にわたって続いてきたその終わりが、語り手の現在に戻らぬという一事だ。つまり、水尾が語りだすのは三十幾日間の拘留期限が解けて店に戻った時点でののだが、その語りが終わった時に彼が立っている時空間はそれとはずれてしまっている。「値ぶみすら出来ない」と才記は再びかつとして私が頬でも殴つたやうに私を睨みつけた。(中略) 私はその顔を目に入れるとこん畜生芝居の真似をしてゐやがると、才記を見棄てて邪慳に部屋を出て梯子段を下りかけやうとしたが、才記は低い弱り切つた衰へた声音で、初めて五円くらゐでも融通してくれまいか(中略)と、拜まんばかりに耳打ちをして言つたけれど、こちれた水尾貞次郎はその話のきまりはもうついた筈ですと、振り向きもせずにつつ放して了つた」というように、語り出した時には拘引以前の出来事として回想の対象であった才記との確執が生じた時空間に、水尾は来てしまっているのである。また、語りの途中でも、「私の前に今も腕を拱ぬいで窮り切つてゐるこの才記といふ男なぞは(後略)」のように、語り手のいる時間が多重化してしまう箇所がある。が、これらを構成的破綻あるいは技術的巧拙の問題として処理してしまうのは、あまりに機械的合理的にすぎる解釈だといわなければならない。自分の商売に後ろ指をさす才記や町の人たちに対して水尾が抱いている反感や忿懣が、彼と才記との間にあつた不愉快な出来事を過去の枠に閉じ込めておかず、一方、水尾のそういう感情の動きに対して、作者がそれを支配しようと思つたすらその後についていったことが、こういう現

象を招き寄せたのである。しかもこの場合、最も重要なのは、時空間やプロットの展開の整合性を犠牲にした代償として、水尾という男の情念の動きが、事象に深く絡みついていく粘着力を有する語りによって伝わってくる点だろう。どこを引用してもいいのだが、

「一たい、この町の人は売る時はべちやくちや私をおだてて置いて、一たん買ひ取らせてしまふとまるで私が九儲けをした上、しかも何か酷たらしいことでも仕続けてゐるやうに蔭では口汚なく、けがらしい者にでも触るやうにいふのだ。／＼「彼奴は浅瀬を刺くやうに刺きやがる」／と、かうだ。(中略)私は私の為にはなく他の人達の為に金がいりやうなのだ。それなのに私が悪い質屋よりもつと悪辣な人間のやうに言ひふらし、五十銭のしろものを五円に捌いたりなぞと根もないことをほざくのも町の人だちなんだ」というその語りは、小説の〈筋〉に奉仕するわけでもなく、さりとして何か描写の対象を狙って続けられているわけでもない。目を転じれば、「会社の図」にも見られるこうした語りの中では、言葉が作者の予定を越えてまた別の言葉を生み出していつているようだ。そして、そんな言葉の自己増殖過程を通して、放埒な生命のかたちが浮かび上がることになるのだ。

つづいての問題としては、『市井鬼集』の編纂の仕方が注目される。「神々ノヘド」のそれと比較してみよう。こちらの方では、各作品の題名が見開きのうち左ページの中央に印刷されて次のページは白紙、作品本文はその次のページから始まるという組み立てになっている。ごく普通の編みかたといつていいだろう。が、『市井鬼集』

は違う。作品の題名だけで一ページを占有することなく、それから一行あけたすぐ後からもう本文が始まっていく。そして、作品が終わつてもページが改まることなく次の作品の題名がすぐ入り、その本文が同じように続いていくのだ。いわば「追い込み」の方式が採られているわけだが、それは、この集に収録された各作品の持つ自律性や各作品の間にある境界を減殺し、『市井鬼集』なるものを作品集としてではなく、一つの〈作品〉としてうけとることを視覚的に要請してくる仕掛けなのである(各作品の題名の上に、「一」から「十」までの通し番号が付いていることも、まるでその数字が一つの作品の各章を示すかのような)。とは言え、ここには共通して登場する人物などないし、ストーリー上での連絡もない。その点からすれば、『市井鬼集』を「女の図」のような連作的世界として見ることは困難である。また、各作品の配列に何か特別な意味を読みとることもむずかしい。おそらく、『市井鬼集』が〈作品〉として挙げている効果とは、収録された各短篇が個別的な形で読者に与えていた印象を、増幅する体のものにならないだろう。だが、それがなんと無造作に、しかも巧妙に達せられていることか。「悪い魂」にせよ「チンドン世界」にせよ、あるいは今回は取り上げなかったが「獵人」にせよ「紙幣」にせよ、犀星が目を向けるのは市井雑踏の巷で生じる卑俗な葛藤図だ。それは倦むことなく繰り返され、人々は想まることを知らない。そして、その始まりもなければ終わりもない位相、そこで生じる生きる上での息苦しさともいうべきものを倍加する機能を果たしているのが「追い込み」によって生じた、たいい、ちめん

の活字の群れなのである。この仕掛けによって、各作品のもつ喧騒や叫喚は互いに呼び交わり、「市井鬼集」は一種の共鳴体へと変貌していく。小説の安定性を破砕しようとする犀星の試みの矛先は、作品の内部だけでなく、こうした書物の作り方というものにも向けられていたのだ。⁽⁵⁾

そして第三には、いままで見てきた『市井鬼集』収録作品の特徴が、〈長篇小説〉への展開を即可能ならしめていく点が挙げられる。たとえば、「悪い魂」や「チンドン世界」に指摘できた、主人公格の人間が何人も登場する問題は、「つまり私は本篇では主人公といふ定石を外して凡ての主要人物を、殆どその轡を揃へて押し出して行つたところに、些か私の自負もあつたのである」という〈序〉をもつ長篇小説「人間街」〔福岡日日新聞〕昭10・7・16―11・24〕の世界にうけつがれる。また、作品が完結していかないとどこに端的に示されていた、作中で生起する事象に対して作者が全知の視点をとらないでいる姿勢はどうなるか。それは「戦へる女」〔室生犀星全集巻一所収 非凡閣 昭11・9・15刊〕に出てくる、酒場や出版記念会場で騒擾シーンのように、予想もつかぬ事態が次々と生じる世界とそこに参与した人間たちが思いがけない変貌をとげていく姿とを生みだしていく。⁽⁶⁾そして、これらの点は、小説の可能性を求めて当時の文学界がとっていた動きに、ある面では見合う成果だったのでないか。ひるがえってみれば、この時期ほど多くの作家たちが〈短篇形式を離れて〈長篇〉制作へ赴いたことはなかった。しかも、その〈長篇〉の世界で試みられたことは、「純粹小説座談会——下

界の眺め」を中心に——〕〔文学界〕昭11・6〕で武田麟太郎が自作を解説して述べているように、「いろんな人間を取りあげ、皆が自分をモデルにして書いたんぢやないかと思ふやうな人物を一ぱい書くことだったり、河上徹太郎「小説への懷疑」〔文芸〕昭11・7〕が記すように、「現実の跳梁に拍車をかけ、リアリズムの及ぶもつかぬシチュエーションに人物を放ち飼して、そこを描くことなのである。それは犀星の長篇が与えてくる主人公の不定化という印象、作中で生起する事件が「天爾遠波拔きの文章」⁽⁸⁾のような飛躍した動きを示してくる問題と、ほぼ確実に重なってくる。だが、彼我の間には〈長篇〉形式を選択していく理由において違いがある。〈短篇〉という型を揺ぎないものとしてきた、いわゆる客観的リアリズムに対する懐疑の有無がそれである。この点にスポットをあてた時、犀星の『市井鬼集』と長篇との間には断絶感というものがない。また、「短篇小説には短篇小説風の人生があるといふことはいふ答だ。均しく人生の出来事には長篇も短篇もないのだ」〔文芸時評 七・人生のこまぎれ〕という発言を見ても、犀星がその種の懐疑をつきぬけてしまっていることがわかる。それでいながら、『市井鬼集』から長篇への展開相が、小説の可能性をめぐる実験と論議が盛行した時代の中で注目されるべき位相をもつとはどういうことなのか。私はそれを、犀星の文学が同時代の文学状況をリードするのでも、またそこからの影響を蒙るのでもなく、犀星文学に蓄積されていたエネルギーが時代を飲みこんで、犀星の時代とでも呼び得るものを現出していく位相だと見たい。

四

一方、昭和十年前後の小説界の動きをまた別の角度から追った時、そこからはたび重なる弾圧をうけて検挙投獄されていったプロレタリアートの、いわゆる〈獄中生活〉を題材とした小説が数多く書かれている事実が視野に入ってくる。その代表格たる島木健作の『獄』(昭9・10 ナウカ社刊)を論じた中野重治「戦うことと避けて通ること」(『文芸』昭10・2)によれば、それらの作品群は留置場での暴力や虚偽を告発したり、あるいはそれが図式的になったという反省をふまえて、留置場よりはるかに高い組織体である刑務所に具現される階級社会の縮図としての人間関係を、プロレタリアートのまなざしをもって実践的に捉えていくものであった。いわば、この小説空間の中心となる〈留置場〉や〈刑務所〉は、階級的非人間性を前にした苦悶と怒りと呻きに満ちた空間、そこで戦わねばならぬプロレタリアートの意志や倫理やイデオロギーが試される場として扱われているのである。ところで、そういう傾向に対する犀星の反応には、なかなか興味深いものがある。

その一つが、「中野重治君におくる手紙」(『文芸』昭9・12)に出ている、窪川鶴次郎の「風雲」(『中央公論』昭9・11)についての感想である。かつて自分が支援した同人誌「驢馬」から中野とともに出立していった窪川が、自身の一年有余にわたる獄中体験を基にして書いたこの小説に対して、犀星はまず、主人公の心理が深く掘り下げられている点に感心したと言う。ただし、それだけではこ

の小説のごく一般的なうけとめかたにとどまろう。問題はこの感想とともに、「主人公が 大橋註) 独房で自分のうんこをしらべたりするところもいい」と、犀星が言っている点にある。主人公の心理からすれば、なるほどこの行為とても、独房内における戦いの一局面として意識されていたと言えなくもない⁽⁹⁾。が、犀星の方は、そうした位相が感得できるがゆえにこの場面を誉めているわけではあるまい。仮に、そういう思想性が読みとれるとしても、それはあくまでも結果であって、それを導くために作者が用いた素材が読者の意表をつくものであったこと、換言すれば作者の着眼点の風変りな要素に犀星は感興を覚えたのである⁽¹⁰⁾。

したがって、このように人を面喰らわせる要素の乏しい作品は、それがどれほど深刻な問題を投げかけ、悲痛な訴えを響かせてはいても、そのようにせざるを得ない作者の心に同情こそすれ、読むことの娛しさを減殺するものだという見方が、犀星の中に確立して行くことになる。それを端的に示したのが『印刷庭苑』(昭11・6 竹村書房刊)所収の「文芸時評 三・市井の塵埃」(初出未詳なるも昭10・7以降と推定可能)であろう。

以上、いわゆる留置場小説の輪郭をなぞり、それに向けた犀星の評言も拾ってみた。やや長きに失したが、この視点を取り入れたのはほかでもない、いま見てきたような脈絡の上に、再び『市井鬼集』所収「破落戸の首」をもつてきた場合の問題性を考えたからであった。

「破落戸の首」が留置場を舞台として始まることは既に指摘して

おいたが、読み進めていくうちに、そこが破落戸の百目にとって、生の愉悅に満ちた空間として現出していることに気付かされる。すなわち、隠しもつていた安全剃刀の刃で髭を剃るさまを、同房の大悟をして「これ以上に感心すべきことが人生にあるまいといふ顔つきで熱心に見入」らせ、「ここはおれに取つて美容院のやうに何処もかしこも柔らかくしなやかにしてくれる」と、「楽しさうにさへ喋り立て」ている点がそれだ。この安易な空気は、そこに薄暗い世間を渡り歩きいくつかの修羅場を潜ってきた男の、落ちつきはらった面魂を読みとる余地を残しながらもなお、いささか奇異な感じを与えずにはおかない。そして、この反常識性が一つの頂点に達するのが、大悟とともに百目が「駱駝のやうな平和な顔つき」をして食つた空弁当の木地が、便となつて流れ出ていくさまを描写したところである。窪川鶴次郎「風雲」⁽¹²⁾の、あの題材を換骨奪胎したのではないかという推測も立てたくなるこの一節は、留置場内での百目と大悟の関係に向かつていた読者の視線を突如断ち切り、都会の廃水溝をよぎつて海まで流れていく便を追いかけるがゆえに、読む側にとつてはそうした事象が入りこんでくる必然性がわからないう、心理的に蜿蜒と続いていくかのような印象を与えてくる。引用してみよう。

彼らの協力によつて後二日と半日かかつて食ひ盡された恐るべき空弁当は、彼等から排便されながらこの都会の地下にある暗鬱な、縦横な坑道によつて穿たれてゐる大下水の淵をつつくところや、逆落しに仕かけてある四辻から流れ合ひ一勢に迅

い瀬に落ち込んで行くところや、更に溜り場のぐつぐつ煮えるがやうな渦巻きを通りこえて、明るい海岸の光を感じるところまで永い時間と永い静かさを保つて、しかも悠たりと曠々として一本の羊羹のやうな艶を見せて流れ出るのであつた。

ここには、その周囲にあつた〈留置場〉〈刑務所〉小説がまどつていた倫理性やイデオロギー的意匠を破砕してしまふとほけたもの、面妖なものがある。また、それは同時に、「大都会の濁つた底辺／そこに生まれてくる修羅像へと犀星はほとんど武者ぶるいして立ち向かつて行つた」⁽¹³⁾というように、〈市井鬼もの〉に時代の動きに対する犀星のアクチュアルな関心を讀もうとする立場や、「どの人物も作中では私の分身であり、遂に私の悪を吐きつくすために登場するやうなものである」のごとき自作解説⁽¹⁴⁾からでは捉えることのできなない何物かである。さらに、こうしたとほけぶり（不思議な感覺性）は、描かれた内容だけから抽出されるのではない。「百目定吉」「大悟兵太」という戯画化めいた印象を与えてくる命名や、流れていく便を形容するのに「悠たり」「曠々」「羊羹」といった言葉が選ばれてあることによつても、それは増幅されていよう。

「チンドン世界」からも、よく似た印象が得られる。広目屋夫婦が町へ出かける場面を見よう。夫の方は「前打太鼓を首からぶらさげ、ラツパを吹き立てながら余る左の手でちゃんちゃん銅鑼を叩き、殆どからだぢうに使用しない部分のないほどの精勤振りでドンチンドンチンと街へ進行」し、また女房はといえば、その「ドンチンドンチンにお臂をふり立てながら妙に拍子を合してゐ」く。ここに醸成

されている馬鹿騒ぎめいた陽気さ、いささか呆けたユーモア感は、うらぶれた場末の町の窪地で彼らが貧しい生活を強いられている事実に支配された、「哀れで悲惨な巷」のイメージを覆しているといえないだろうか。「ちゃんちゃん」「ドンチンドンチン」という言葉のもつ狂躁的な響き、「町の人々の喝采と拍手」・「みかん色の空」による祝祭的な雰囲気の出現も、そうした傾向をいっそう強めている。やや時期が遡るけれども、「市井事」ものの作家武田麟太郎が扱っていた市井窮乏のインデックスたる広目屋の姿は、ここにはないのだ。

少し視野を広げて『市井鬼集』以外からも例をとるなら、「イスラエルの名画」(『読売新聞』昭10・3・3、5、6のち『文学』に収録)という作品における、乞食の造型がいいだろう。ここでは、細引の紐で互いの身体をつないだ俗に「つながりさん」と呼ばれる乞食夫婦が、「夕雲がキン色にかがやく大森馬込の街道」を、「全く基督のやうな面がまへをして壮嚴と不潔とを兼ねて、あたりに時ならぬ威風を起し」て歩いていく姿が描かれている。また、子供たちの悪戯にあった夫の乞食が、「怒髪天を衝き、天地に奇蹟を行ふ」とき奇怪な姿をして追いかけていき、彼が「我を忘れて走るため」に、「女房も縄を引張られるので、これまた迷惑さうに走らねばならぬ」いさまでも捉えられている。それは、いわゆる憐憫や蔑視の対象としての乞食のイメージからは遠いし、泉鏡花の作品に出てくる偽善的な秩序を破砕するエネルギーを迸らせた乞食像や、その題名の上では彼の(市井鬼もの)と呼応しそうな佐藤惣之助『市井鬼』(大11・

10 京文社刊)が捉えた、何処かメランコリックな無主無縁の世界の住人のごとき乞食像⁽¹⁷⁾とも重ならない。もつと腐揚としていて飄逸、愚直で滑稽な印象を与えてくるものなのである。

さて、こう見てくると(市井鬼もの)の世界が、たとえ巷に生起する葛藤に焦点をあてたとはいっても、矢崎弾のいうごとき「卑俗な事実の報告的な興味」をもつて読者の歓心を買おうとする、「風俗描写派」文学の一変種⁽¹⁸⁾としては扱えないことがわかってくる。もちろん、そのことに気付いた評家もないわけではなかった。たとえば川端康成がそうである。だが、それは「常識的な『日常の現実感』」を越えた「隠しきれぬ作者の主観」という漠然とした物言い⁽¹⁹⁾でしか表わされていない。問題は、この「常識的な『日常の現実感』」を越えるもの——あるいは犀星自らの自己分析の言葉を借りれば「飛んでもないものに感心」したり、「普通世の中に通用しないことを面白がる」⁽²⁰⁾る心性が向かうもの——の中味なのだ。私はそれを、時代的思潮の要請など無視し、近代的知性や倫理の意匠を剣ざとつたところに現われる、人間の生存在のありかただと見たい。そして、「破落戸の首」をはじめとする前述の作品では、そういう生存在のうちでも、人生の敗残地点に置かれてもなお深刻さを感じ得ないでいる暗愚的側面が強調されているといえよう。再度確認すれば、百目定吉のあまりに腐揚とした留置場暮らし(と)その象徴たる便、広目屋夫婦のお道化たしぐさ、「つながりさん」夫婦の悠然たる徘徊ぶりがそれである。

しかし、それははたしてどんな意義を持ち得るのだろうか、愚直

さと叡智との間に劃然たる境界線を引いてためらうことのない、硬直した感性規範に対して、楔を打ち込むことはしないのか。あるいは、〈市井鬼もの〉の他の一面としてある、巷での悲惨事とそこに生み出される受難者を挺子に社会批判に進み出る位相と比べて、それとは別の次元での批評性を獲得していないのか。もしなければ、この傾向は暗愚的なものに対する単なる偏向や悪趣味にすぎなくなる。残念ながらここで挙げた作品群は、この種の批判を充分に乗り越えているとはいいたい。それはおそらく、暗愚によって価値意識の転倒を図ろうとするモチーフは鮮明に示しながらも、個々の作品の中で愚直なるものとそうでないものとの葛藤がさまでよく捉えられておらず、前者に対して作者がそれを無批判的に許容していく姿勢が、百目に対する大悟の友情、広目屋夫婦に与えられる喝采、「つながりさん」に寄せられる人々の情愛という形で現れてしまっているからであろう。そして、先走っていえばこうした面妖な生のあるいかたで近代の思考体系や感性規範を討とうとする試みが、いま指摘した模索の域を出て一つの達成を示していくのが晩年の犀星文学だったのではなかったか。一つだけ、「餓人伝」〔文学界〕 昭26・5〕という小説を例にとつて、この稿を了えることにしよう。

さて、この「餓人伝」という作品、本門寺の堂裏に居付く「つながりさん」と呼ばれる乞食夫婦が登場するように、題材的には「イスラエルの名画」と重なっている。しかし、二人をつなぐ細引の意味は、両作の間で全く違ってきている。というのも、女房の足萎えに起因して細引が出てくる「イスラエルの名画」と比べて、「餓人伝」

の方には、同じ堂裏に住む若い乞食と自分の女房とが関係を続けてもどうすることもできず、挙げ句の果てにはその男に抱かれた女房から、「或る不思議な、まるであたらしい女を迎へるやうな感じ」を与えてもらうことよつてでしか、生きる意味を見出せなくなつていた年老いた乞食和田平が、足を痛めた彼女のためにたまたま使つてみた細引を四六時中そうしておくことよつて、夜になつて「平和がやつとおとづれ」たことを感じていく、といういきさつがあるからだ。つまり、そこで捉えられるのは倫理の埒外におかれた人間たちが繰り広げる、性をめぐる抜き差しならない葛藤図なのであり、その中で和田平がとつた、自分と女房を細引でつなぐという行為は、それがどれほど滑稽で愚かなものに見えようとも、彼の生をぎりぎりのところで支えている証なのだ。だが、さらに重要なのは、そのようにして繋がれた二人に対して町の人たちのとつた態度が、次のように記されているところだろう。

町の人びとは何時の間にか彼らをつながりさんと呼び、愛情の濃度こそは人生に於いて斯く斯くのごとき事態であつてこそ、乞食をしてゐても生き甲斐のあるものだといふことを、いしくも、小学生にいたるまで会得しなければならなかつた。この偉大なる誤謬は全く和田平の関知するところではなかつた。和田平はこのくそばあを連れて歩かないと碌なことをしないから、いやいや引き摺つて歩いてゐるので町の人びとのやうに深い思ひ遣りで連れてゐる訳ではない、過りつたへられたつながりさんは斯くのごとくにして少々の人気をとりいれてゐた。先づあ

はれな者とし、乞食をしてゐても愛情はまた格別であるといふ見方が行はれてゐたのである。

ここにあつて、二人の姿を愛の見本としてうけとめてしまふわけ知り顔のヒューマニスティックな感性、観念の過剰に陥つた近代的知性が、その底の浅さを露呈し、人間の原質が剥き出しにされていく世界によつて楽々と討たれてゐるのである。

- 注(1) 「文芸時評」 室生犀星論(「文学界」 昭10・8)
 (2) 「文芸時評」 (「文芸春秋」 昭9・8)
 (3) 「室生さんに就いての雑談」(「文芸通信」 昭10・4)
 (4) 全十二章からなるこの作品は、最初から長篇として同一雑誌に連載されたわけではない。『室生犀星全集』第五卷(昭40・8 新潮社刊)の「解題・校訂」、『室生犀星文学年譜』(昭57・10 明治書院刊)参照。
 (5) 「浅春日記」(「文芸」 昭10・3)に記されているのだが、「慈眼山随筆」(昭10・2 竹村書房刊)の題簽を「左書き」で書き、そこに生じた「稚拙的面白味」に感興を覚えてゐることも、ここでの問題と関連してこよう。
 (6) その場面の具体的な展開の諸相については、拙稿「室生犀星「戦へる女」について」(「媒」3号 昭61・11)で言及した。
 (7) その事情を説明したものに、たとえば小林秀雄「現代小説の諸問題」(「中央公論」 昭11・5)がある。
 (8) 「戦へる女」にあつて、お韓ちゃんの酒場で生じた騒擾のありようを形容するために使われている言葉である。
 (9) 主人公の竹造が独房から妻に送る手紙にこう書いてある。
 「僕の病気はやはり余りよくないが、胃腸はこゝへ来てからずつと、細心な注意によつて全く恙ない。僕はお前からの差し入れの食べ物之余すところなく血となし肉となしてゐる。いつも便器を仔細にのぞい

てみて、消化状況を調べる。よくないと、折角一生懸命に差入れをしてくれてゐるお前に対して不徳をしたやうで寂しくなる」。

- (10) 小林秀雄「創作読後感(十一月の雑誌)」も、これとは同じ関心を「風雲」に向けている。

- (11) その中で犀星は、島木健作「二過程」(「中央公論」 昭10・6)をはじめとする「留置場や嫌疑や策動の生活」を題材とした三作品を取り上げ、これら二連の傾向小説が「単に人の心を痛ましたるだけ」で、「芸術上の昂奮も喜び」も与えてこない点を批判している。

- (12) あるいはまた、斎藤茂吉「瘰癧随筆——後架砂上」(「改造」 昭10・8)も犀星の念頭にはあつたかも知れない。「印刷庭苑」所収の「文芸時評」(「新潮」 昭10・9)参照。

- (13) 中野重治「都会の底」(新潮社版全集第五巻後記 昭40・8)

- (14) 「箭の文学」(「改造」 昭11・6)

- (15) この場合、「百目」はその蔵丈な体つきをもつて「百目蠟燭」に擬物化されており、「大悟」とは(「百目の妻ささ」 大イニ悟ル)の謂だろう。さらに集中の他作品に目を転じて、不景気な巷でやつれた顔をさらしている事業主や商人が、にもかかわらず「山岸安定」や「有吉」とされていたり(「悪い魂」)、「秋場秋子」「大和田和平」のごとく、どこか間の抜けた感じのする、同字同音が反復されるケース(「足」)にぶつかる。

- (16) 随筆集「好色之戒め」(昭10・12 文圃堂書店刊)所収の「ひろめ屋の道」(「都新聞」 昭6・12・20)は、人目のない場所に来た途端それまでの賑やかさをなくして「みんなぞろぞろと元気なく歩」きだし、太鼓には「大東京宣伝広告業組合員」と記した板を貼りつけている。広目屋一行の姿を通して、生活が窮乏し疲労感に打ち沈んだ巷の風景を鮮やかに切り取って示している。

- (17) 拙稿「佐藤徳之助の散文集「市井鬼」と「凄気之因」」(「媒」6号 平1・12)参照。

- (18) 「過度期文芸の断層」(昭12・4 昭森社刊)所収「社会的共感の

- 動揺と無性格」(1936. 6)と注記あり。
- (19) 「文芸時評 2. 両極端の世界——横光、室生両氏を比べて」(東京朝日新聞) 昭9・9・29)
- (20) 「中野重治君におくる手紙」(文芸) 昭9・12)
- (21) たとえば「生霊」や「哀猿記」にその傾向が強い。

作品と写真の遭遇

——村野四郎『体操詩集』成立の文脈——

(1)

伝統の問題は作品行為の現場に、必ずしも手に取ることができるといふような実体としてのみ現れてくるのではない。伝統について語ろうとするとき、私たちはしばしば、作者が明瞭に作品化している、伝統についての言説だけを問題にする。だが伝統は、作品行為それ自体に、多面的な規範力として、強い作用を及ぼしてもいるはずなのである。言いかえるなら伝統は、作者が意識的に取り込んだり拒絶したりする、苦闘の対象でもあると同時に、作者が仮に無意識であったとしても、作品行為を深く支えているという、二面性を常に持っている。従って伝統の問題を考察する際に、既定の理解のコードを通してのみ追いかけていこうとする態度は、一面的にすぎる。伝統は隠蔽されているが故に、掘り起こすべき対象としても、存在しているはずなのである。

昭和十四年十二月にアオイ書房から刊行された、村野四郎『体操

和田博文

詩集』は、十九篇の詩の作品と、十六葉の写真の組み合わせが、強い印象を讀者に与えるが、この組み合わせにも、隠蔽されている伝統を読み取ることは可能である。『体操詩集』のカバーには、題名は付いていないものの、内容としては跋文である、次のような北園克衛の言葉が印刷されている。

著者はその完璧な作品の一つ一つに対して極めて鮮明な写真を鋭く対立せしめてゐるが、それらの優秀な写真はその強烈な物質感に依つて作品を衝撃し、その作品効果を一層顕著なものとしてゐる。然し乍らここに注目すべきは、それらの写真が決して所謂挿絵の概念に依つて求められたものでなく、又その作品は写真の解説として与へられたものでもない点であらう。このなかば突発的な作品と写真の遭遇こそは、この詩集の一つの新しいタイプを性格づけるものである。

詩の作品と写真との組み合わせにあたって、北園克衛が何らかの関与をしたことは、この詩集に「構成・北園克衛」と明記されてい

ることからも明らかであるが、この組み合わせについて述べている「詩集の一つの新しいタイプを性格づける」という評価が、決して大袈裟なものではないことは、同時代詩人たちの反応からも確かめることができる。たとえば「新領土」昭和十五年二月号に発表された笹澤美明「均斉とテンポ」は、北園の努力に敬意を払いながら「従来の詩集に見ない新形態」と評価しよう。あるいは「日本詩壇」昭和十五年三月号に発表された岡崎清一郎「体操詩集」小評も、この組み合わせについて、「北園克衛の弾力ある構成は実に大成功してゐる」と、手放して賞賛しているのである。

さてしかしながら、「突発的な作品と写真の遭遇」という北園の言葉は、「作品と写真の遭遇」それ自体が初めてのことであった、と語っているわけではない。すでに『体操詩集』以前に、「作品と写真の遭遇」という文脈は形成されてきていたのであり、『体操詩集』での両者の「遭遇」の意味は、その文脈の上に立つてこそ、判断されなければならないはずである。

詩集に写真を組み込むという本作りについてなら、北園克衛自身の「サポテン島」をその一例として上げることができる。『体操詩集』刊行より約一年早い、昭和十三年十一月に、『体操詩集』と同じアオイ書房から上梓された『サポテン島』は、「日本詩壇」昭和十四年十二月号のアンケートで、「推奨したき書籍」としてまず挙げられているように、村野にとつて強く意識される詩集でもあった。しかし「サポテン島」での写真の組み込み方は、北園の跋文に書かれていた、「挿絵の概念に依つて求められたもの」という言い方がむしろ

ふさわしく思われる。この詩集の「書容構成」は恩地孝四郎が行っており、各頁に印刷された装幀の一環として、写真も用いられているからである。

村野と親しい交友関係を持っていた、山村順「空中散歩」にも、写真は組み込まれている。福原清・山崎泰雄・村野四郎の三人が昭和四年三月に創刊した詩誌「旗魚」の、第九号（昭和六年二月）から山村は参加し、ここに発表した作品を中心に、昭和七年三月に旗魚社から『空中散歩』を刊行することになる。同じ昭和七年三月に出た「旗魚」第十三号には、次のような「空中散歩」の広告が掲載されている。

「空中散歩」飛行機の性能——航空情感——体育競技——重心——把握——ノイエザハリヒカイト——新鮮快潔、明快簡潔

——詩二十——写真三葉——パラシューター——佳人水中へ飛

ビ込ムノ光景、優秀旅客機ドルニエドルフォン——印刷鮮明——

四六版新型。トニカク、リングエルナツツノ「飛行思想」モ顔

負ケノ凄ヂイ自讃詩集、頒価八〇銭。何れも旗魚発売

「スケーター」などスポーツに取材した作品が収録されていることとの反映として、「体育競技」という言葉が見られること、「ノイエザハリヒカイト」や「リングエルナツツ」という言葉が見られることなど、『体操詩集』との類縁性を強く伺わせる広告である。収載されている三葉の写真の題材もまた、村野の関心と重なっていることを示している。しかしこの詩集で写真が収載されている位置は、一葉が詩の作品と並べられているものの、残りの二葉は、詩集中扉の

前頁、目次中扉の頁であるにすぎない。また詩の作品と並べられている一葉も、詩の作品の頁との間は薄い紙で隔てられており、『体操詩集』のような緊密な関係を、詩の作品との間に持つに至っていない。

『サボテン島』や『空中散歩』と比較するとき、『体操詩集』での「作品と写真の遭遇」に相対的に近い詩集として、昭和九年十二月に版画荘から出版された、恩地孝四郎『飛行官能』の存在が浮び上がってくる。すでに述べたように恩地は、『サボテン島』の「書容構成」を担当していた。また昭和十年二月の「羅針」第6号に発表した、『飛行官能』その他」というエッセイの中で山村順は、「空中散歩と題したい所貴兄に先取されて何とも致し方ありませんでした」という恩地の書簡の一節を紹介し、「まことに愉快な新即物性詩集である」と『飛行官能』を位置付けている。村野四郎と極めて近い人間関係の範囲内でも、「作品と写真の遭遇」という文脈が形成されてきていることに、驚かないわけにはいかない。

ノンブルは打っていないが、『飛行官能』は表紙と裏表紙も含めて全三十二頁。ここに恩地の詩の言葉と、版画の他に、二十七葉の写真が掲載されている。奥付頁に付された文章を読むと、写真撮影者は北原鉄雄・日本航空輸送株式会社・東京朝日新聞社・大阪朝日新聞社の四者で、撮影された写真を恩地がトリミングして掲載したことが分かる。全体の構成は、飛行機の離陸前から着陸後までの時間軸に沿っており、航空写真がふんだんに使われている。昭和十七年十月に興風館から刊行された、『工房雑記』に収録されている「空

中俯瞰風物」には、昭和三年七月二十四日に、北原白秋と共に「初めて飛行機にの」ったことが記されているが、この「空中から見た風景」の感動が、『飛行官能』成立を背後から支えていることは確実である。

さて、詩の作品と写真との組み合わせの問題であるが、最初に出て来るのは、「静止してある プロペラ／しつかりと天を指す指／空への触手……」という言葉と、離陸前の飛行機のプロペラの写真である。言葉と写真とが直接に対応しているという意味では、『サボテン島』や『空中散歩』と比べると、両者の関係は遥かに緊密になっている。だがここでの言葉が題名を持たず、わずか三行しかないように、『飛行官能』で写真ないし版画と組み合わせられている

非公開

言葉のほとんどは、一行から七行の間に収まってしまふ。印象として語るなら、詩というよりむしろタイポフォトの言葉に近いのであり、写真を取り除いたときに、詩として自立できるかどうか疑問だと言わざるをえない。そのように考えると、『飛行官能』と『体操詩集』は、文脈の問題としては限りなく近接しながら、なお決定的な隔たりをも併せ持っていると思えるのである。

ところでここまで追いかけてきたのは、詩人の側にポイントを置いた、『体操詩集』につながる範囲での、詩集に写真を組み込むという文脈である。この文脈は同時に、写真家の側にポイントを置いた、写真に言葉を組み込むという文脈と、対応関係を持っているはずである。その具体的な例として、「犯罪科学」昭和七年二月号の巻頭に掲載されている、大宅壮一編輯・堀野正雄撮影の、グラフィック「ゲット・セット・ドン」を組上に乗せてみることにしよう。

二十頁を使って掲載されたこのグラフィックモンタージュは、基本的には見開き二頁の範囲内に、何葉かの写真と言葉とが、効果的にモンタージュされている作品である。このモンタージュの四・五頁目を開くと、「職と食とを求めて」という言葉と、仕事を求めている人々の二葉の写真、疲れ切った表情で路上に座る男性の写真が、相乗効果を持って読者に強い印象を与えるように配置されている。「一円で一日を売るために」という言葉や、「今日もアブれて」という言葉は、活字の大きさを変えて差し込まれている。さらに三葉の写真に囲まれる形で、「下げた弁当が石より重い／今日もアブれか、又

お茶か／朝は二時から待つてたに／なんでオメ／帰らりよか」という一番の歌詞から始まる詩、というより歌謡が置かれているのである。

近代都市の成立に対応するように、一九二〇年代の末から三〇年代にかけて、日本の写真界は大きな変貌を遂げた。絵画の様式を模倣していた「芸術写真」の時代は終わりを告げ、「新興写真」が主張され、製作されていくのである。昭和七年十一月に玄光社から刊行された、金丸重嶺『新興写真の作り方』を繙くと、「新しき写真分野の獲得」に次のような記述が見られる。

機械、建築、汽車、飛行機、鉄橋、起重機、等々

現代工業が産み出したこれらの新しい形態、合目的な実利性をもつ形象は、私達に対して必然的に新しい「美」を感じさせてきました。そして従来の美と云ふ觀念にとつて、余りにも考へられなかつた「合理性、実用性」と云ふものが、却つて美の構成に欠くことの出来ないものとなつて来たのであります。

変貌は単に被写体に止まっていたわけではない。金丸は「新興写真の表現様式による分類」で、モホリ・ナギを受けながら、「リヤル・フォト」「フォト・グラム」「フォト・モンタージュ」「フォト・ブラステイク」「タイポ・フォト」の五つを説明し、「これ等を総称して、新興写真と普通私達は謂つてをります」と述べている。モホリ・ナギは朝日新聞社が昭和六年に開催した「ドイツ国際移動写真展」の構成を、この分類に応じて行い、日本の若手写真家たちに決定的な衝撃を与えることになる。

モホリ・ナギの理論が展開されている「絵画・写真・映画」は、「写真新報」昭和五年九月号から六年八月号まで、九回にわたって記載されている。その七回目（昭和六年五月号）には「タイポフォト」について、「印刷要素として使用された写真は、最も大なる効果を現はす。それは説明として文字と相並んで眼に入り、或は『フオートテキスト』として文句の代りに精細な構成を与えられる」と説明されている。大宅壮一と堀野正雄が製作したグラフ・モンタージュは、むしろその実践であり、写真と言葉の配置によって、都会の多層的な表情を誌面に再構成しようとする試みだったのである。

ところでグラフ・モンタージュで使われているほとんどの言葉は、写真との組み合わせの場から外してしまうと、自立した価値を持つことができない。詩の作品と写真とが、主従の関係でもなく、またどちらかに比重がかかっているわけでもなく、組み合わせられた例は、他にないだろうか。

モダニズムの主要な雑誌の一つである「文学時代」昭和五年五月号を繙くと、サンドバアグ「摩天楼街の詩」の翻訳が、二十二頁にわたって掲載されている。この作品は各頁の両側に都会を題材とした図版が印刷され、図版に挟まれる形で、「摩天楼」「シカゴ」「紐育―夜の動き」「働かねばならぬ人」「帽子達」という題名の詩作品が置かれているのである。意欲的な構成ではあるが、図版には絵画と写真が、同一の意識で織り交せて使われており、写真でなければならぬという必然性は、まだ強くは感じられない。

昭和五年七月には、「尖端を行き流行を作り風俗を生む雑誌」と

銘打った「風俗雑誌」が創刊された。数枚の建築現場の写真と濱田増治の画に囲まれた、川路柳虹「起重機（シネ・ポエム）」という

非公開

作品が、創刊号には掲載されている。「真黒な鉄の巨人よ。／叫喚する発動機のまにまに／おまへは製作する。都会を。」という三行を含むこの作品は、金丸重嶺の言う「新しい『美』を意識化しており、興味深い構成である。ただ印刷があまり鮮明ではない写真は、数枚のモンタージュによって力動感を得ており、『体操詩集』のように、一篇の詩と一枚の写真が拮抗しているわけではない。

村野が何度か執筆している写真雑誌「フォトタイムス」昭和十二年八月号に掲載された、安田龍郎「写真日記から」には、一篇の詩と一枚の写真が組み合わせられた、五つの作品が収録されている。ただしここに収載された詩は、「プラタナスの葉が動いて／若い妾

の心に／古きづをついて 又動いたわ／せめてね……妾／この葉蔭で空を見てるよう」(「腐つた追想を捨てる」といった、読者が気恥ずかしくなってしまう言葉で綴られており、同時代の詩の水位からは、残念ながら掛け離れていると言わざるをえない。

『体操詩集』での詩の作品と写真との組み合わせに、極めて近接しているのは、「フォトタイムス」昭和十三年五月号に発表された、詩人・長田恒雄と写真家・濱谷浩の合作「フォト・ポエム 東京の窓」である。長田の詩を任意に一篇引用しておこう。

とざされた窓は

むなしくならび

この陽炎かげろふを剪る人影もない

休みの日の午後

つづく歩道の上には

日付のやうに正確なしきりがある

四角なピルの影をうつして

計算器のやうに時刻が移る

写真がまず撮影され、写真に合わせて詩が書かれたと推定されるこの合作では、「窓」「陽炎かげろふ」「人影」「しきり」「ピルの影」といった詩の言葉が、逐一写真の世界と対応している。都会のビルディングやドームを撮影した六葉の写真と、六篇の詩は、どの合作を見て

非公開

も、主従の関係でもどちらかに比重がかかっているわけでもなく、合作でしかできない独自の世界を創り出しているだろう。それは『体操詩集』の世界よりも抒情的ではあるが、近代都市成立に対応する感受性によって作られた、新しい作品世界であると言えることができる。

『体操詩集』で読者の耳目を惹いた、「作品と写真の遭遇」は、『体操詩集』で突然実現されたのではなく、その試みを可能とする文脈をすでに形成してきた。しかもこの文脈には、近代都市の成立という糸や、写真史の変容という糸などが、縦横に織り込まれていたのである。文脈の総体としての伝統は、それ自身の変容をも含み込んでさらに生成していく、ダイナミックな構造を持っていると捉えることができる。『体操詩集』での「作品と写真の遭遇」は、明らかに伝統に支えられていた。と同時に『体操詩集』での「作品と写真の遭遇」は、それまでの文脈の中では、総合としては実現されていなかった、第一に両者の緊密な関係を持つ、第二にスポーツを題材とした、第三に一冊の詩集、という新しい作品空間を創出することで、伝統の変容の最前線をまさに担いつつあったのである。

(2)

『体操詩集』の基本的なコンセプトが、詩の作品と写真とを見開き二頁に収め、同時に読む（見る）ことができる、というモニタージュにあることは明らかである。十九篇の詩の作品のうち、写真と組み合わせられているのは十五篇、組み合わせられていないのは四

てみることにしたい。

非公開

御覽

鉄が描く世界の中で
 しばらく哀れな電動機が喘い
 てゐる

白い円の中に据えられて

わずか六行の詩の作品であるが、ハンマー投げの写真の有無によつて、作品の印象は全く違つてくる。「鉄が描く世界」という言葉について、選手自身あるいはより狭く心臓を暗喩する「電動機」という言葉について、読者は写真から、瞬時の内に視覚的イメージを与えられる。すなわちそれまで個々別々だった詩の作品と写真とは、組み合わせられることによつて、全く違う作品世界を構成するに至つたと言えるだろう。

だがこのモニタージュは、スポーツを題材とした詩の作品と、スポーツの写真とが、組み合わせられたと簡単に説明して、済ませることのできない問題を含み持っている。「鉄鎚投」の初出は、「レットエンズ」昭和九年八月号に発表された「Hammer」であるが、そこでは「電動機」の代わりに「動力機」という言葉が使われていた。写真はリーフェンシュタール監督のベルリンオリンピック大会記録映画「民族の祭典」の、広告のステールにも使われた競技風景である。選手（心臓）を「電動機」「動力機」という言葉で表現する詩法と、

海外選手の写真という選択は、緊密な関係を持っている。まず村野の詩法から考えてみることにしよう。

昭和五十八年に右文書院から上梓された芳賀秀次郎「体操詩集の世界」は、十九篇の初出を「体操詩集の構造表」にまとめている。そこでは十二篇の初出が「旗魚」「詩法」に求められ、「七篇は「体操詩集」発刊直前に製作されて、詩誌その他に発表される」とまのなかつた作品と見られる」と説明されている。「その他の作品は、詩集をまとめることになってから、その為に書き下ろしたもののよう」に記憶いたします」という、村野の芳賀宛書簡が根拠になっているのである。しかし現在までの私の調査でも、七篇のうち五篇は、「レットエンズ」「文芸汎論」「セルバン」に発表されたことが判明しており、また同一年月に二誌に発表した異同を含む作品もあるなど、検討の余地を大きく残している。

『体操詩集』収録詩篇の初出と再掲について、現在までの調査結果を表に整理しなおしてみよう。判明分だけでも昭和初年代に十九篇中十二篇が発表されており、『体操詩集』がまとめられた昭和十四年まで時間的な隔たりがあることが、問題として浮かび上がってくる。また初出のうち最も早い発表は、「旗魚」第十一号誌上で、昭和六年八月である。さらに「旗魚」には最も多い七篇が発表されており、『体操詩集』を考察するにあたって、この雑誌を検討することは、欠かすわけにはいかないことが分かつてくる。

『体操詩集』収録詩篇が、「旗魚」第十一号にまず一篇発表され、以下十二号に一篇、十三号に三篇、十四号に一篇、と書き継がれて

『体操詩集』収録作品、初出誌・再掲誌一覧

(1) 体操	「旗魚」昭6・8	「文学」昭7・3	「文芸汎論」昭15・4
(2) 鉄鉦鈴	「旗魚」昭7・3	「文学」昭7・3	「詩法」昭10・1
(3) 鉄鉦鈴	「旗魚」昭6・11	「文学」昭7・3	
(4) 鉄鏈投	「レッツェン」昭9・8	「詩法」昭9・11	
(5) 吊環	「文芸汎論」昭9・10	「詩法」昭9・10	
(6) 鉄棒	「セルパン」昭10・12	「文学」昭7・3	
(7) 鉄棒	「旗魚」昭7・3	「文学」昭7・3	
(8) 高障害	「セルパン」昭10・12		
(9) 鞆 鞆	「詩法」昭10・8		
(10) 棒高飛	「レッツェン」昭9・8		
(11) 登攀	「旗魚」昭7・7	「愛誦」昭7・4	
(12) スキー	「旗魚」昭7・3		
(13) 飛込		「文学」昭7・3	「若草」昭8・7
(14) 飛込	「旗魚」昭6・8		
(15) フープ	「詩法」昭10・7		
(16) 拳闘	「レッツェン」昭9・8		
(17) 槍投			
(18) 競争	「詩法」昭9・12		
(19) 肋木	「文芸汎論」昭13・1		

※雑誌の号数、発行日、初出再掲の際の表題は省略している。

いったのは、象徴的なことであるように思える。「旗魚」全十五冊のうち、創刊号から十号まで編輯発行人をつとめていたのは山崎泰雄であり、山崎が仕事の都合で渡欧したため、十一号から代わって村野が編輯発行人になったからである。編輯発行人が交代して、雑誌の顔である表紙も大きく変わる。六号から八号までの表紙は古賀春江が、九号十号の表紙は岡崎清一郎が、それぞれ担当していた。だが十一号ではリングエルナッツ「体操詩集」から表紙絵が採られ、十二号の中扉にはリングエルナッツ「條虫」の翻訳が掲載され、十三号の挿絵がケストナーの詩集から採られるなど、新即物主義への村野の傾倒が反映されてくるのである。

ノイエ・ザハリヒカイトの紹介論及を、すでに「詩と詩論」や「ナプキン」で行い始めていた笹澤美明は、この当時村野の隣に引越してくる。そのことに触れながら村野は、昭和六十二年に沖積舎から刊行した『わたしの詩的遍歴』の中で、この頃のことを次のように回想している。

第一次大戦後の新しいドイツ詩壇の動向に関する知識は、みんな笹沢との接触以後であった。

ケストナーやリングエルナッツの新刊詩集も、みんな笹沢から借りてよんだ。

(中略)

東大の「エルンテ」や京大の「カスターニエン」に、この新即物主義論がさかんに載るようになったのも、この頃のことである。

笹沢とは毎日会った。会えばノイエザハリヒカイトのことがかり話しあった。そして小林武七という雑誌「地盤」時代の友斜を仲間に入れて、笹沢と三人で「新即物性文学」というパンフレット型の詩誌を出した。

新即物主義の翻訳・紹介・論及は、昭和四年から目立つようになり、五年六年には早くもピークを迎えたのではないかと、思えるほどの数が出てくる。村野の回想のうち、板倉頼音が毎号のようにリッゲルナッツやケストナーを翻訳紹介していく「カスタニエン」が、京大獨逸文学研究会から創刊されるのもう少し遅く、昭和八年二月のことであるが、東大獨逸文学研究会が編輯した「エルンテ」第四号に、武田忠哉「ノイエ・ザハリヒカイト思潮の文学史的展開」が発表されるのは、昭和五年七月である。六年八月には建設社から、武田の「ノイエ・ザハリヒカイト文学論」が刊行されている。

回想のように、村野もこの流れの中に身を置いている。全八頁の「新即物性文学Ⅰ」が新即物性文学社から発行されるのは昭和六年十一月であるが、村野はここに自作の他に、リッゲルナッツ「同乗婦人のパラシュート飛び」を翻訳しているのである。しかし村野の新即物主義への関心は、「旗魚」に限って言えば、その一年前から読み取ることができる。すなわち昭和五年十二月発行、「旗魚」八号に発表した「雑」で村野は、「私たちは言ふまへに事物に遡る。体験が新たにされ、曲つた主観が矯正される。そして表現主義者たちの勝手な熱狂から遠ざかることができる」と宣言しているのであり、ここには昭和四年に厚生閣書店から出版された、ベルトー『現

代の獨逸文学』を想起させる、「冷静な秩序」という言葉も含まれているからである。

村野の新即物主義の捉え方が、「旗魚」誌上でよりはっきりと伺えるのは、昭和六年二月発行、第九号に掲載された「形式に関する断片」であろう。このエッセイには「装飾的条件の削除」「明快」「堅実」「緊密」「効用」「冷静なる秩序」など、新即物主義を説明する際に、一般的に使われる用語が多く出てくる。だが村野の新即物主義に対する理解が、最も明確にまとめられた論考として、「フオートタイムス」昭和十三年二月号に掲載された「写真に於ける新即物主義」を、ここでは取り上げておくべきだろう。

自然主義と新即物主義との決定的な相違点を、「熱した自我によつて、現実を好悪」するか、「自我をも世界構成の一与件とする」かに村野は求めていく。すなわち「過当に膨脹せざる心臓」「冷静なる自我」が、「重要な特性」であるというわけである。その上で村野は、「他の芸術に見られない主要な特徴」として、(1) 合目的性、(2) 冷静なる秩序、(3) 明快性、(4) 巨大性、確實性、事実性、強靱性、の四点を挙げていく。当然これらの特徴は、村野のスポーツを題材とした詩の作品からも、抽出できるはずである。

『体操詩集』の巻頭を飾る「体操」という作品を、「旗魚」第十一号に掲載された初出の形で検討してみよう。

僕には愛がない。僕は権力を持たぬ。僕は白い襯衣の中の個だ。

僕は解体し構する。地平線がきて僕と交わる。

僕は周囲を無視する。しかも外界は整列するのだ。

僕の喉は笛だ。僕の命令は音だ。

僕は柔い手の平を轆し 深呼吸する。このとき、型態へ挿される一輪の薔薇。

「愛」や「権力」という、自己の意識を構成するものを、まず「ない」「持たぬ」と捨象し、「白い襯衣の中の個」という抽象的な特性だけを抜き出すことから、『体操詩集』の世界は始まるのである。

同じような表現は、この詩集に収録されなかったものの、昭和九年十月の「詩法」と「文芸汎論」に同時に発表された「体操詩」の一篇、「私は意味深いもののやうだが／考へ様では一枚の運動襯衣だ」にも見出せる。「愛」や「権力」は、ここでは「意味深い」に代わっているが、「私」に纏い付く「意味」をまず剥ぎ取り、「私」を「襯衣」という物質、言いかえるなら「世界構成の一与件」として取り扱おうとする村野の意志は明瞭である。

この村野の意志は、『体操詩集』全篇を貫いている。最初に俎上に乗せた「鉄錠投」で、選手（心臓）が「電動機」と喩化されたのも、「過当に膨脹せざる心臓」として表現しようとする、志向の故であった。雑誌に発表していた段階では、まだ考えていなかったかもしれないが、この意志に基づいて詩の作品を書いたとき、写真と組み合わせうる条件の一つが、既に整っていたと言えるかもしれ

れない。

なぜなら「写真に於ける新即物主義」で書いているように、「写真芸術のメカニズムは、必然的に現実を表現の唯一の素材とする点に於て、他のいかなる芸術よりも最もザハリヒである」と村野は考えていたからである。あるいは「フォトタイムス」昭和十四年六月号に発表されたエッセイ「芸術写真の内面」で補うなら、村野がより重きを置いた写真とは、「イメーヂの機能を求め」「その方法をモータージユに求めた」写真ではなく、「謙讓な自我が外界の事物そのものに対し」「事物の本質を説明しようとする」写真であったからである。

まるで『体操詩集』のために撮影したかのようにすら見える収録写真を、村野はどこから入手したのだろうか。『体操詩集』のカバーには、北園克衛の跋文と並んで、これも題名は付いていないものの、内容としては序文である、次のような村野の言葉が印刷されている。私はこれを配列することよつて、私の一つの面を強調して見たいとおもふ。そしてそれが在来の憂悶詩に対抗することになれば、また望外のよろこびである。今日ではもう、詩人が本質としてヒステリーでなければならぬと言ふ理由は何処にもない。

私はこの詩集の目的を一層完全にするために、主としてリーフエンシユタールとウオルフと北園克衛の援助を必要とした。

ここに名前が出て来るウオルフの著作の一つに、昭和十二年三月にシユミット商店から刊行された、『ライカによる第十一回伯林オ

リムピック写真集』がある。この本には八十八葉の写真が収録されているが、写真番号五十九「飛板飛込走前半捻り」の写真は、『体操詩集』の二つ目の「飛込」で使われた写真と同一のものである。また村野の序文の中で「主として」と書かれているのは、リーフェンシュタールとウオルフ以外の写真も使われているためであろう。昭和十二年二月にアルスから出版された『世界写真年鑑傑作集1937』には、『USカメラ』からロビンスン撮影の「遊戯」という

写真が転載されているが、これをトリミングすると、「鞞纏」で使われた写真になる。

だが最も多く使用されているのは、昭和十一年のベルリンオリンピック大会で初めて製作された、オリンピック記録映画（リーフェンシュタール監督）のスティールであろう。ちなみに「キネマ旬報」で、「伯林オリムピック前奏曲 輝く肉体美」の広告、「民族の祭典」「美の祭典」の二部から成る「オリムピア」の広告、「旬報グラフィック」などを追いかけていくと、『体操詩集』

収録写真と同一の写真は、多数出てくる。最初の「飛込」で使用される写真は六百三十五号に、「鉄錠投」で使用される写真は六百五十号に、「高障害」と「鉄棒」で使用される写真は七百十五号に、掲載されたものと同一である。

『体操詩集』に収録された十六葉の写真を通して眺めていくと、気付くことがある。日本人を映した写真が一枚も採用されていないことである。この選択には恐らく二つの判断が介在していた。一つは昭和七年九月二十日発行、「アサヒ・スポーツ」に掲載された、檜崎正雄「体操界の転向を促したい」が語っているように、「日本人は身体が小くて形態美がないから、古代ギリシャの彫刻の様な外国選手には、どうしても見おとりがする」という問題である。新即物主義を主張していただ

非公開

非公開

けに、「形態美」の問題は無意識の内にも、村野の選択にあたっての意識を規制していたはずである。

もう一つの判断は、時代の中でのスポーツのイメージと関わっていた。『体操詩集』が刊行される直前の、「新領土」昭和十四年十二月号の「後記」に村野は、「写真は日本に取材しようとしたけれども、おおよそハチマキをしたスポーツマンなどは僕の好む形態ではないので敬遠した。さうして主としてリーフエンシユターや、ポール・ウォルフに據つた」と、告白している。『体操詩集』で多くのスチールを採用している、昭和十一年のベルリンオリンピック大会に、読売新聞社は西条八十を特派員として派遣し、国際電話で送られてき

た詩を、紙上に何度か掲載しているが、西条の詩を俎上に乗せて比較してみれば、村野の告白の意味は明瞭に見えてくるはずである。

昭和十一年八月十日の「読売新聞」号外の一面には、マラソンゲートをくぐった孫基禎選手の写真と、「我等の英雄」と題する西条の詩が、『体操詩集』のプレテクストであるかのように、横並びで掲載されている。もちろんこれは西条の意図ではなく編集部のレイアウトの結果であり、ここで問いたいのもそのことではない。「踊れ！ 起て！ 歌へ！ 日本人！／日本は見せた／けふ明瞭り見せた／この小男孫のなかに／世界を指導する、躍進日本の勇ましい現在の姿を」というこの詩の末尾の部分には、感情の昂揚を伴った「日本」という物語が凝縮して映し出されている。この物語は、「西条さんはベルリンの興奮で詩人としての魂をおつことしてしまつたのだらうか」（簇劉一郎「オリンピックと詩人」、『日本詩壇』昭11・10）という揶揄も一方では呼び起こしているが、まことに時代に即した物語であつたと言つていい。村野が「敬遠した」のは、「日本」という物語を掻き立ててしまふ、「日本人」の写真だったのである。

すでに昭和十二年七月には日中戦争が開始され、十三年四月には国家総動員法が公布されていた。スポーツのイメージも時代と共に変容し、戦時体制に組み込まれていく。「フォトタイムス」昭和十三年六月号に掲載された、柴田隆二「スポーツ日本の断面」を凝視する」に従うなら、「事変直後、国民精神総動員下に行はれた、昨秋の神宮競技大会には、已にそのプログラムの上に古武道の復活、民族意識の高揚が、種々の競技形式になつて、現はれはじめた」の

であり、「今年に入りその競技形式は更に時局性を顕著に現し『国防スポーツ』となつて、青年団に取り上げられ、全国の青年層に普ねく行はれ様としてゐる」たのである。

「ハチマキをしたスポーツマン」を「敬遠した」という写真選択の問題は、村野がスポーツを題材とする詩の作品を書くにあつたて、どのような種目を選んだのかという選択と、緊密な関係を持つてゐる。『体操詩集』収録詩篇の初出は昭和初年代から始まつてゐるが、日本的なイメージを強く付着させてゐる種目は、もともと見事なまでに除外されてゐたのである。『わたしの遍歴時代』には東京府立第二中学校時代に「柔道と鉄棒の主将であつた」ことが記されてゐるが、十九篇の題材に柔道が選ばれてゐないのは、むしろそのためである。

ただしそれは「日本」という物語に吸引されない思想的装置を、村野が所有してゐたからではない。三年後の昭和十七年十二月に高田書院から刊行された詩集『抒情飛行』には、「日本」という物語に覆われた「愛国詩」などの詩が収載されてゐるのである。『体操詩集』と西条八十のオリンピックの詩との差違は、「過当に膨脹せざる心臓」を「特性」とする新即物主義を、当時の村野が自らの方法として選び取つてゐたが故であつた。

ところで『体操詩集』の成立を考察する際に、もともと発表されてゐた詩の作品と写真との関係を把握するだけでは、取りこぼしてしまふ過程がある。なぜなら詩の作品と写真とは、相互関係として捉えられるのであり、実際に写真と組み合わせる段階で、初出の詩

の形態は、変化を余儀なくされてゐるからである。『体操詩集』の巻頭に収録された「体操」は、初出の「旗魚」（昭和六年八月）では七行で印刷され、再掲の「文学」（昭和七年三月）では十行で印刷されてゐた。ところが写真と組み合わせられた詩集収録時には、語句の増減はほとんどないにもかかわらず、十五行に行分けされるのである。

僕には愛がない

僕は権力を持たぬ

白い襯衣の中の個だ

僕は解体し、構成する

地平線がきて僕に交^{まじ}わる

僕は周囲を無視する

しかも外界は整列するのだ

僕の咽喉は笛だ

僕の命令は音だ

僕は柔い掌をひるがへし

深呼吸する

このとき

僕の形へ挿される一輪の蓋薇

『体操詩集』ではほとんどの場合、詩の作品がまず書かれ、それに合う写真が選ばれたことは確実である。しかしここには選んだ写真によって、詩の作品が推敲を余儀なくされたという、もう一つの過程が映し出されている。昭和二十八年に同和春秋社から刊行した『現代詩の味い方』に収載されている、「中学生の文芸教室」の中で、「飛込」という詩について村野は、「これはプールの高い飛込台から、水に飛びこむ人の状態を、その初めから終りまで高速度写真のようにかいたものです」と説明していた。

高速度写真の条件は時間的分解能に他ならない。「飛込」という詩の作品は、まず各行をそれぞれ一枚の高速度瞬間写真であるかのように描き、次にコマ送りのように行の連なりで一連の動作を構成している。このような特徴は、写真と組み合わせられることによって、より徹底されている。「体操」での推敲過程も、そのことを示していると言えるだろう。高速度写真のように作品を構成するといふことは、「自我をも世界構成の一与件とする」という態度と、密接な関わりを持っている。詩集の序文で表明されていた、「在来の憂悶詩に対抗する」という村野の意志は、「作品と写真の遭遇」を招き寄せ、「作品と写真の遭遇」によってより強固に実現されることになるのである。

〔付記〕 「フォトタイムス」昭和十三年五月号所収、「フォト・ポ

エム 東京の窓」の写真撮影に際して、大阪府立中之島図書館に便宜を計って頂いた。その旨を記し、併せてお礼申し上げます。

織田作之助「雨」論

——初出テキストにおける「性的なもの」について——

宮 川 康

序

織田作之助の「雨」は、昭和十三年十一月十五日海風社発行の『海風』第四年第二号に掲載された。織田の小説第二作である。それまでの織田は劇作家を志し、第三高等学校在学中の昭和八年から退学の年の昭和十一年末までの四つの戯曲、「落ちる」（昭和八年七月五日）『嶽水会雑誌』第一一三号第三高等学校文芸部、「饒舌」（昭和九年十二月二十五日）『嶽水会雑誌』第一一七号第三高等学校文芸部、「朝」（昭和十年十二月二十五日）『嶽水会雑誌』第一二〇号第三高等学校文芸部、同年同月二十八日『海風』第一年第一号海風発行所、同時掲載、「モダンランブ」（昭和十一年十二月九日）『海風』第二年第一号海風発行所を發表しているが、評価らしい評価もなされないままの一文学志望者にすぎなかった。「モダンランブ」のあと一年半の長い沈黙があり、小説第一作「ひとりすまふ」⁽¹⁾（昭和十三年六月十日）『海風』第四年第一号海風発行所を發表する。戯曲にこだわるか、小説に転向するか、選択の苦悩があっ

たと推測できる。しかし、その五箇月後に發表した「雨」が武田麟太郎に「注目」⁽²⁾されることとなり、織田はともかく作家（小説家）として文壇に顔を出すことになる。いわば、「雨」は作家織田作之助の実質的な意味での処女作である。

その後、織田は「俗臭」（昭和十四年九月七日）『海風』第五年第六号海風社）によつて第十回芥川賞候補となり、「放浪」を『文学界』（昭和十五年五月一日第七卷第五号文学界社）に掲載し、昭和十五年七月には「夫婦善哉」（昭和十五年四月二十九日）『海風』第六年第一号海風社）が第一回文芸推薦作品に選ばれ、新人作家としての評価を高めていく。同年八月十五日創元社より初めての単行本『夫婦善哉』が刊行され、「雨」はその中の一篇として収められることになる。同書の「あとがき」に織田自身が「この集に入れるに就いては随分朱筆を入れた。」と述べているように、「雨」は収録の際大幅な改稿がなされた。したがって、「雨」には少なくとも公表されたものとして二種類のテキストが存在する。本稿では、初出誌に掲載されたテキストを初

出テキスト、単行本『夫婦善哉』に収録されたテキストを単行本テキストと呼ぶことにし、特に初出テキストを問題にしていこう。

現在、小説「雨」として広く読まれ、評価の対象となっているのは、専ら単行本テキストである。初出テキストは単行本『夫婦善哉』刊行以後、一度も再録されず、いわば忘れ去られてしまっている。

その上、単行本テキストの「雨」自体が、昭和十六年に二つの長編小説『二十歳』（二月十五日万里閣）と『青春の逆説』（七月十日万里閣）に取り込まれていき、昭和二十一年には、その二つがさらに改稿されて長編小説『青春の逆説』（六月二十日三島書房）として一作にまとめられる、という経緯をたどるので、どうしても「雨」は「青春の逆説」の前段階的作品と見なされがちで、独立した作品として認められにくい傾向にある。ましてや「雨」の初出テキストともなれば、単行本テキストとの大幅な異同があるにも関わらず、評価の対象ともされず、校訂されることもなく、あたかも初めから無きもののごとく黙殺されているというのが現状である。

もちろん、初出テキストから単行本テキストへの改稿は作者自身が行ったものであるから、単行本テキストが決定稿と見なされ、流布されるのは当然であり、「雨」の小説としての評価がそれによってなされるべきであることも確かである。しかし、「雨」を小説第二作として織田作之助の作品系列の中に位置づけようとする場合、初出テキストと単行本テキストの成立時期に、雑誌や単行本の発行日に基づくと一年九箇月もの時間的隔たりがあることは看過できない。前述したようにこの間に織田は一作ごとく文壇から注目されて

いき、単なる文学志望者から新進の職業作家へと変貌していきるのである。時間の流れに即した作品系列の中で作品を読むことが、作家の変化成長のありようを読むことだとすれば、「雨」という小説が作品系列の中で担っている、昭和十三年後半の織田の意識を直接反映するのは、後に「第一回文芸推薦」作家織田作之助の手で「訂正」された単行本テキストよりも、やはり初出テキストの方のほうである。本稿では、単行本テキストとの異同を念頭に据えながら初出テキストに基づいて「雨」を読むことで、織田の執筆当時の意識の特徴を探り、「雨」の作品系列中の位相を明らかにすることを試みる。

I

「雨」の初出テキストから単行本テキストへの改稿のありようを試みに文を単位として数字化すると、初出テキスト全六〇六文のうち、単行本テキストに手を加えずに用いられている文はわずかに四十七文、全面削除されている文二五一文、これに対し、単行本テキストに新たに挿入された文一二二文ということになる。これだけでも、この改稿がいかに大幅なものであったかが見取れる。ここではこのような改稿がどのような方針に基づいてなされているかを内容の面から見ていくことにする。⁽⁵⁾

この改稿の特徴については、すでに大谷見一氏の評伝に次のような指摘がなされている。⁽⁶⁾

「雨」では、変態的とか官能を刺戟させてとか、直線的な表現を改めた。説明をできる限り削った。物語の中身や文章にも、

独特の飛躍が出た。主人公豹一の継父になる安二郎を、電球口金商から高利貸しに変更した。義兄竹中国治郎らしさを落し去った。

これを整理すると、次の三点となる。

- (1) 説明的・観念的叙述の削除
- (2) 性的な表現の緩和・削除
- (3) 実在のモデルからの作中人物のさらなる虚構化

(1)の具体例としては、初出テキストの冒頭の記事が適当である。

歳月が流れ、お君は植物のやうに成長した。一日の時間を短くと思つたことも、また長いと思つたこともない。終日牛のやうに働いて、泣きたい時に泣いた。人に隠れてこつそり泣くといふのでなく、涙の出るのがたゞ訳もなく悲しいといふ泣き方をした。自分の心を覗いてみたことも他人の心を計つてみたこともなく、いはゞ彼女にはたゞ四季のうつろひ行く外界だけが存在したかのやうである。もとより、立て貫ぬくべき自分があらうとは思はず、あるがまゝ、の人生にあるがまゝ、に身を横たへて、不安も不平もなかつた。境遇に抗はず、そして男たちに身を任せた。蝶に身を任せる草花のやうに身を任せた。

三十六才になつて初めて自分もまた己れの幸福を主張する権利をもつてもいゝのだと気付かされたが、そのとき不幸が始まつた。それまでは、「私ですか。私はどうでも宜ろしおます」と口癖に言つてゐた。お君は働きのものであつた。

(初出誌一五九頁一―九行目)

ここには、「雨」が、「立て貫ぬくべき自分があらうとは夢にも思はないでいたお君という女性の、「己れの幸福を主張する権利をもつてもいゝのだ」と気付くまでの物語、いわば、お君を主人公とした自我覚醒の物語であるということが述べられている。まさに、小説の冒頭にその観念的な枠組みが明示されているのである。そう読めば、この文章は小説の冒頭文としては決して巧みなものではないと思われるが、織田には、初出テキスト執筆当時、この書き出しに少なからぬ思い入れがあつたらしい。初出誌の編集兼発行者であつた品川力氏は、「織田は、この・宮川注」書き出しが自慢で、この時の自信たっぷりな彼の得意顔はいまもはっきりと眼の前に浮ぶ。」と回想している。しかし、この文章は、単行本収録の際、全文削除されるのである。

(2)の具体例として引用する次の一文は、大阪府立中之島図書館織田文庫蔵の「雨」の改稿時の草稿(三十五枚)によつて、その改稿過程の一端を伺い知ることのできるものである。

娘の頃、温く盛り上つた胸のふくらみを掌で押へ、それを何ども繰り返して撫でまはすことをこのんだ。

(初出誌一五九頁十行目)

この文の改稿時の草稿は二種残されている。推定できる改稿順によつて、それぞれ(イ)・(ロ)として、次に引用してみる。(ロの(ハ)内は草稿において抹消されている文字である。)

(イ) 蝸牛を掌にのせ、腕を這はせ、肩ぬぎになつて、肩から胸へ、その感触、温く盛り上つた胸のふくらみを押へ、気の遠くなる

様な想ひを楽しんだ。

(ロ) 蝸牛を掌にのせ、腕を這はせ、肩（ぬぎ）から胸へ、はじめめとした感觸を愉たのんだ。

最終的には単行本テキストにおいて次のように改稿されているが、これは(ロ)とほぼ同じである。

蝸牛を掌にのせ、腕を這はせ、肩から胸へ、はじめめとした感觸を愉たのしんだ。
（単行本一五五頁五行目）

右に引用した初出テキストの一文と単行本テキストの一文とを並べてみても、その相互関係は認められないが、(イ)・(ロ)を参照すると、初出テキストの一文が「蝸牛」の「感觸」という要素が加えられることよつて、単行本テキストの一文へと改められたということがわかる。(ロ)の抹消された（ぬぎ）の二文字は、(イ)から(ロ)に改める際の織田の心理が反映していると考えられる。

初出テキストから(イ)・(ロ)を経て単行本テキストへと至る過程で、織田は、(イ)の段階までは、初出テキストの表現を生かそうと努力し、新たに「肩ぬぎになつて」とか「気の遠くなる様な想ひ」とかの性的な表現を書き加えるが、最終的にはそれらをすべて放棄するのである。初出テキストの一文に見られる表現は、単行本テキストの一文には痕跡もとめてはいない。しかし、(ロ)の抹消箇所を見る限りにおいて、織田がそのような大胆な削除を何の躊躇もなしに断行したとは考えられないのである。

(3)については、前掲の大谷晃一氏の指摘にもあつた、主人公約一の義父安二郎の場合において、その例を示してみる。大谷氏の指摘

は、織田の実姉タツの夫竹中国治郎が電球口金商を営んでいた事実をふまえている。初出テキストの安二郎は、次の引用文にもあるように、大谷氏の評伝中に描かれた竹中国治郎像と相通じる点の多い人物に描かれている。

険を含んだ人相の悪い顔付きであつたが、どこかきりつとしたところがあつて女にもてるどころから、景氣の良いのに任せて松島や芝居裏の遊廓を遊びまはり、深馴染みの妓も出来て、死んだ女房の後釜に、女郎を身請けするだらうと噂されてゐた。

（初出誌一七〇頁十一―十三行目）

安二郎は、兄守藏の後見によつて電球口金商を営んでいるが、商売よりも博奕や女遊びにうつつをぬかす、淫蕩な人物として設定されている。しかし、単行本テキストでは、安二郎のこのような人物設定の叙述は、すべて削除されることになるのである。

単行本テキストでの安二郎は、次のように描かれている。

野瀬安二郎は谷町九丁目いちばんの金持と言はれ、欲張りとも言はれた。高利貸をして、女房を三度かへ、お君は四番目の女房だつた。ことし四十八歳の安二郎がお君を見染めて、縁談を取りきめるまでには、大した手間は掛らなかつた。

——私わたくしでつか。私わたくしは如何いかにでもよろしおま。

しかし、お君はさすがに、豹一が小学校を卒業したら中学校へやらせてくれと条件をつけ、これはけちんぼな安二郎にはちくく胸いたむ条件だつたが、お君の肩は余りにも柔かさうでむつちり肉づいてゐた。
（単行本一八〇頁五十一行目）

安二郎は好色で、お君の性的魅力ゆえに彼女と結婚するのであるが、それよりも金銭に対する執着の強い人物として設定されている。この点で初出テキストの安二郎とは、随分異質な人物となっているのである。

以上初出テキストから単行本テキストへの改稿の特徴を、内容の面から具体的に考察してみた。Ⅱ・Ⅲでは、これをふまえながら、単行本テキストから疎外されてしまった要素としての「性的なもの」について、初出テキストの叙述にもとづいて考えてみることにする。⁽⁹⁾

Ⅱ

Ⅰで指摘したように、初出テキストの冒頭の文章に従えば、「雨」は、お君の自我覚醒を主題の一つとしているということが出来る。これに呼応するのは、小説の後半部、お君と雇人森田との密通に関わつての次の叙述である。

お君は変つた。まるで生れ変つてしまつた三十六歳の一人の女に、安二郎はいきなり出喰はした感じであつた。彼が今迄何一つ自分の自由にならないものはないと思つてゐた女が、今は如何にしても自由にする事の出来ない一つのものをもつてしまつた。お君は自分の心をもつたのである。

豹一家出した時お君は初めて自己といふものに眼覚めた。そしてその自己は豹一に連る自己であつた。

(初出誌一八六頁七、十行目)

冒頭の文章とこの引用文とは、いわば小説の構想がそのままの形で説明されている箇所であり、小説に観念的な枠組みを与える働きをしている。これによつてお君もまた「雨」の主人公たり得ることを主張しているわけであるが、単行本テキストでは、この枠組みはすべて削除されてしまつており、お君の存在は、もう一人の主人公豹一の背後に押しやられることになる。

この枠組みによると、お君は、豹一家出するまで、「自分の心」を持たなかつたということになる。そして、豹一家出をきっかけとしてお君の中に目覚めた「自分の心」は、「豹一に連る自己」であつた。」と述べられている。お君はここで初めて母性としての自我に目覚めるのである。

冒頭の文章に「植物のやうに成長した。」とか「蝶に身を任せ草花のやうに」「男たちに身を任せた。」とあるように、そのような母性としての自我に目覚めるまでのお君は、あらゆる意識的なものを排除した、いわば純粹に肉体としての存在であつた。初出テキストから単行本テキストへの改稿時に、性的叙述が削除されたことはⅠで指摘したが、初出テキストでは、お君のそのような存在のありようが、主に性の面から描かれている。自我覚醒以前のお君についての性的叙述で、単行本テキストにおいて削除、あるいは他の表現に書きかえられているものとしては、Ⅰの改稿の特徴(2)の具体例として引用した一文のほかにも、次のA-Eを指摘することができる。

A 裾下一寸五分も白い足が覗いてゐる短い着物に、拾八の成熟した体を包んでお君が上本町九丁目の軽部の下宿先に初めて写本

を屈けて来たとき、二十八の軽部は、その乱暴ないろ氣に圧倒されて、思はず視線を外らし、(初出誌一六〇頁十二―十四行目)⁽¹⁰⁾

B軽部は多少変態的な嗜好をもつてゐたが、お君はそれに快よくたへた。(初出誌一六二頁四行目)⁽¹¹⁾

Cお君はときどき軽部の愛撫から受けた官能の刺戟を想ひ出し、その記憶の図を險に映いて頭を濁らすのだったが、そのたびに、ひそかな行為によつて自ら楽しむ所があつた。

(初出誌一六四頁八―十行目)⁽¹²⁾

D体をしめつける異様な重さにふと眼を覚まして、だれ、と暗闇に声をかけると、思はぬ大金をもらつて氣が強くなつたのか或は変になつたのか、こともあらうに、それは見習弟子であつた。重さに抗つたが、何故か抗ふ動作が体をしびらしてしまつた。

(初出誌一六五頁十六―十八行目)⁽¹³⁾

E不自然に官能を刺戟させてゐてもお君の肌は依然として艶を失はず、(初出誌一六七頁一行目)⁽¹⁴⁾

Aに見られるように、お君は自らの「成熟した体」による「乱暴ないろ氣」にまったく無自覚であり、Iの(2)の引用文やC・Eに見られる自慰行為、あるいはDの「抗ふ動作が体をしびらしてしまふ」ような犯されようを見ても、お君の中に、自らの肉体的な性のあり方に対して何らかの制限を加えるような意識の働きがまったく欠如していることがわかる。特にBにあるような、軽部の「変態的な嗜好」さえも「快よくたへ」て受け入れていくお君の性のありようは、それが何らの倫理の枠にとらわれない、無秩序なものである

ことをよく物語っている。

一方、小説の後半部では、お君の密通を知つた豹一の感慨が次のように述べられている。

肩身のせまい想ひをしたらいけませんよ、母さんが悪いんぢやない、父さんが悪かつたのだと豹一は慰めたが、どうして母親を責められようかといふ気持から、女の生理の脆さへの同情が湧いて来た。(初出誌一八八頁八―九行目)⁽¹⁵⁾

豹一は、お君の性のあり方を「女の生理の脆さ」の実相と見て、強い同情を感じているのだが、このような見方は豹一の側からのものでしかないことに留意すべきである。単行本テキストでは削除されてしまふが、このような豹一の、お君の性に対する見方は、すぐ後に続く叙述で「しかし生理といふ狭い小径のみを逍遙うてゐた彼には、何の救ひもあり得なかつた。」(初出誌一八八頁十二―十三行目)として否定されている。

初出テキストに描かれたお君の肉体、性のありようは、豹一の感傷的な同情など寄せつけないほどの原始の生命力に満ちている。ここには、肉体としての性の、人間の生に働きかける力の宿命的ともいふべき強大さが感じられる。しかし、お君はこの力の下にただひれ伏してばかりいたのではない。小説の後半部で、お君はこの「性的なもの」の力を制御するものを自己の中に見つけ出す。それが、お君の自我であり、母性だったのである。したがって、また、お君の自我覚醒とは、お君という存在が、「性的なもの」の呪縛から解放されるということを、その内実としても言えるのである。

III

「雨」のもう一人の主人公豹一については、お君に対する観念的枠組みにあたるような、意識の変化に関する説明的叙述はない。しかし、豹一もお君と同じ時間の流れの中に設定されており、その中で意識のありようを変化させていくのは明らかに見て取れる。

豹一はお君と小学校教員軽部との間に生まれる。半年後に軽部は死に、お君と身を寄せた祖父金助も豹一が六歳のときに死ぬ。以後お君が安二郎と再婚するまでの二年間、豹一とお君は二人きりで暮らす。この、母との二人きりの世界の中で、豹一の自我の基盤が築かれるのである。豹一は母に対する強い庇護の感情と、自分たちの世界を他者に侵されまいとする、作者の語を用いれば、強い「自尊心」とを育むことになる。

西川長夫氏は、豹一の性格の特徴として、この「自尊心」に加えて「性的なものに対する嫌悪」を指摘している。⁽¹⁶⁾この二つが、お君の再婚以後の豹一の意識のありようを決定していくのは確かである。単行本テキストではこの二つの相互関係は不明瞭であるが、初出テキストでは比較的詳しい説明的叙述がある。次に引用するのは、お君と安二郎の婚礼の夜、雇人に春画を見せられ、母のことをひやかされた豹一が、悔しさに血がにじむまで唇を噛むという叙述に続く部分である。

その夜豹一が母を冒瀆されたことは、今まで自分ひとりのものであると思つてゐた母がもはやさうでなくなつたといふ感傷

に彼を陥れたが、同時にまた、それは性的なものへの根強い嫌悪をひそかに彼の心に植えつけてしまつたのである。しかし、彼にとつて最も痛切なことは、母を冒瀆されたことによつて即ち自分自身が辱しめられたといふことである。それまで母の存在と自尊心によつてのみ生きて来たのであるから、その時、母を冒瀆されることによつて同時に自尊心を傷つけられたといふことは、彼にとつて敢て誇張するならばもはや安住すべき世界を喪つてしまつたことを意味するのである。だから彼はその世界を奪つたものに対する嫌悪にすぎるより外に自分を支へる道がなくなつたと感じた。さうして、今まで漠然と感じてゐた何かかへの敵愾心が初めて明瞭な姿をとつて彼に現はれて来た。彼は自分の周囲、就中雇人、そしてそれ以上に義父の安二郎に敵意を感じた。自分を非常にみぢめだと誇張し、自分を卑下する気持になつた。そしてそのことが彼の敵愾心を一層強めた。

(初出誌一七三頁九一十七行目)

ここでは、お君と安二郎の結婚によつて豹一が「自尊心」を傷つけられたと感じたのも、「性的なものへの嫌悪」を感じたのも、同じ一つの原因、「母の存在」のもとに「自尊心」の「安住すべき世界」を失つたことによるといふことが、明らかにされている。いわば、これ以後の豹一の「自尊心」の発現としての「敵愾心」と、「性的なものへの嫌悪」とは、母と共有する世界の中で安住していた豹一の自我が居場所を失つた。その喪失感の表現の表裏をなすものであると考えることができる。そして、そのような喪失を強いたものは、

Iの改稿の特徴(3)の例として挙げた、安二郎の淫蕩な性、肉体的な大人の性であった。したがって、「性的なものへの嫌悪」とは、肉体的な大人の性に対する嫌悪であり、エディプス・コンプレックスと呼んでもよい内容のものであると言える。豹一の性に対する意識は、喪失した母の世界に固着してしまっているのである。

豹一は「自尊心」に突き動かされて女性遍歴を重ねる。母との結びつきを喪失した豹一は、他の女性との結びつきの中に彼の「自尊心」の居場所を求めるのである。豹一の「自尊心」はいまやすこぶる不安定で、少しのことにも動揺し、失地回復に目の色を変える。

しかし、「性的なものへの嫌悪」が豹一と母以外の女性との結びつきを容認しない。肉体的な性は安二郎の淫蕩な性であり、お君を冒瀆し、豹一から母を奪い去った性である。豹一はそのような性を媒介として他の女性と結びつくことを自らに許さないのである。このような豹一の葛藤をよく表現している箇所を次に二つ引用する(傍点傍線は宮川)。

ふと母、親のことが頭に浮かぶと涙が流れた。そんな彼を見て女は彼の手を自分の懐に入れて、センチメンタルなのね。彼はうつとりともしなかつた。次々と女をものにしたが、しかし豹一は頑強に体を濡らさなかつた。

(初出誌一八二頁十八行目―一八二頁一行目)⁽¹⁸⁾

品子が借りてゐた住吉町の姫松アパートの一室で泊ることにになり、乳房にまでコールドクリームの匂ひをさせてゐる品子の体を抱くことは抱いたが、ふと速くに聞える支那ソバ屋のチャラ

メル、音に思ひがけない感傷を強ひられると、吸つてゐた母の想出が狂暴に働いて、だしぬけに気が変つた。燃えてゐた品子には不思議なほどにはかに男らしくなくなるのであつた。照れてゐるのかしら、と思はれても仕方ないところもあつたが、しかし照れさせない品子の技巧に飽くまで抗つた本根のところは、自分にも説明出来ない何かであつた。

(初出誌一八三頁十五行目―一八四頁一行目)⁽¹⁹⁾

傍線部のような肉体的な性の誘惑は、傍点部の見られる、豹一の意識の母への固着によつて、拒絶されているのである。

やがて豹一は、巴里樓の妓によつて「どんな情の薄い女でも一度知つたら決つして想ひ切れないといふ男」(初出誌一八五頁九―十行目)⁽²⁰⁾に仕上げられてしまう。しかし、そうなつても豹一は、母への固着から脱出することができない。豹一はそののち、キャバレー赤玉のナンバーワンの女と泊まり、女から一緒に暮らそうと誘われる。「好きやから仕方ないわ。」と愛情を打ち明けられても、「巴里樓の妓に仕込まれた技巧が女を惚れさせたのだ」(初出誌一九〇頁二―三行目)としか考えることのできない豹一は、自分の肉体的な性のありようをただ自嘲するだけである。

IIに述べたように、豹一は、お君の密通のこともただ「女の生理の脆さ」による悲劇と見て、肉体的な性を母を冒瀆するものとしか捉えることができない。

小説の末尾において豹一が、友人小田との賭けという形で肉体的関係を持つなりゆきとなつた少女友子と結婚するのも、彼にもあ

そばれ妊娠した友子が「恨んでもゐない事に胸をつかれた」(初出誌一九一頁五行目)⁽²²⁾からであり、やはり、「女の生理の脆さへの同情」つまり「性的なものへの嫌悪」そして母への固着がその動機であった。

しかし、結婚後の豹一は次のように変化するのである。(傍線括弧内は宮川)

安二郎の仕事を手伝ひ、月給をもらふことになつた。小田にいはれた石油のことを思ひ、(肺結核に)本当にきくのかと医者にきいた。その年の秋、友子は男の子を産んだ。名前は豹吉とつけようと友子がいつたが、彼は平凡に太郎とつけ、皆んなに笑はれた。分娩の一瞬、豹一は今まで嫌悪してゐたものがこのことに連がるのかと何か救はれるやうに思つた。

(初出誌一九一頁六―九行目)⁽²³⁾

友子との結婚によつて、豹一は、母の再婚以来初めて、「自尊心」の安定の場所を得るのである。もはや、あえて「自尊心」にこだわらなくてもなくなる。安二郎への「敵愾心」も薄れ、自暴自棄の生活から立ち直り、平凡に生きることを望むようになる。不安定な「自尊心」と表裏の関係にあつた「性的なものへの嫌悪」も、ここにきてやつと解消されたことが、傍線部からも伺えるのである。

「性的なものへの嫌悪」の内容は、エディプス・コンプレックスとして理解し得るものであることを先に指摘した。したがつて、小説の末尾において、それを克服し、それから解放されることによつて豹一は、自立した個、近代的自我に目覚めた人間になる基盤を作

り得たといふことができる。ただ、そのような、エディプス・コンプレックスの克服、母への固着からの解放が、「分娩」という母性的なことがらを契機として行われたといふところに、豹一の得た近代的性の退行的な特質が象徴されているとは言える。単行本テキストに基づいての三木輝雄氏や西川長夫氏の、昭和十年代文学としての母胎回帰をこの小説の中心的主題と見なす読み方は、初出テキストにIで見たような大幅な改稿がなされた上で、初出テキストと同様の結末を単行本テキストが持っていることを考えれば、決して首肯しかねるものではない。しかし、初出テキストにおいては、豹一の意識の変化は単なる母の世界への退行ではない。むしろ豹一が母以外の女性と肉体としての性的な結びつきを獲得することによつて、「性的なもの」の呪縛を乗り越えて、大人の自我を築く過程として、前向きに読むことが可能なのである。

結

従来、単行本テキストによる「雨」の読まれ方としては、「青春の逆説」と主人公像を混同し、スタンダールの「赤と黒」の主人公ジュリアン・ソレルの模倣的人物豹一が「自尊心」に突き動かされて生きていく、その青春像を描こうとした、ということや、IIIでふれた母胎回帰の主題が指摘されてきた。しかし、初出テキストに基づいてこの小説を読めば、そのような二つの主題の底に、お君と豹一のそれぞれの「性的なもの」との葛藤があり、人間存在に宿命的にまつわりつく「性的なもの」からの解放が、重要な主題として存

在していることを認めることができる。

大谷晃一氏の評伝において、「雨」の主題は、それ以前の織田の作品との関連から次のように指摘されている。⁽²⁵⁾

これ(戯曲「饒舌」・宮川進)以後、「朝」「モダンランプ」「ひとりすもう」「雨」と、戯曲と小説を問わず、嫉妬の主題が続く。というよりも、それが一貫してどの作品にも流れている。

大谷氏は、「嫉妬の主題」を評伝の別の章で、「愛欲の主題」とも呼んでいる。⁽²⁶⁾これを「性的なもの」に関わる主題として理解すると、この指摘は、織田が「饒舌」から「雨」まで一貫して「性的なもの」にこだわりつづけた、ということの指摘となる。

実際、「性的なもの」の呪縛とそれからの解放という主題は、「饒舌」から「雨」までのすべての作品に貫いて流れてきたものであった。戯曲「饒舌」は織田が、後に妻となる宮田一枝と親密になった直後に書かれた作品である。一枝の過去の男性関係を知って苦惱する織田の内面が直接的に作品に反映している。それ以後「ひとりすまふ」までの作品には、織田がその嫉妬の感情を自己のうちでどのように処理しようとしてきたかがよく表れている。織田は、男と女の性的な結びつきを、人間の生にまつわる宿命的なものと見て、それを排除するのではなく、ありのまま肯定していこうとしている。そして、その態度は、以後の織田の「性的なもの」を捉える態度となり、男と女の関係の捉え方を決定し、さらには彼の人生観そのものを形作る大きな要素となっていくのである。

「雨」には、男と女の間横たわる「性的なもの」を全面肯定す

ることで、それからの解放を得ようという織田の切実な願いがこめられている。「性的なもの」の追求は、さらに、次作「俗臭」でも続けられる。⁽²⁷⁾

しかし、単行本テキストでは、「性的なもの」を表現する叙述は削除され、書きかえられているのである。結果として、豹一の「自尊心」につき動かされる行動が前面に押し出され、お君は、女としての側面より、むしろ母としての側面ばかりが強調されることとなる。例えば、お君が、安二郎と結婚する際に、豹一を中学校にやらせてくれるように条件をつけたり、結婚後もしきりにそのことを安二郎に訴えたりするくだりが改稿の際に新しく挿入される。初出テキストに描かれた、純粹に性的な存在としてのお君に、このような母親としての気遣いは求めようもない。お君の自我覚醒は曖昧となり、お君は、初めから母親らしい母親として描かれる。お君の「性的なもの」は背後に追いやられ、かわりに、彼女の母性が強調される。単行本テキストに基づいた「雨」の先行研究に、「性的なもの」の役割が大きな比重を持っていないのは、このような事情によると思われる。

大谷晃一氏は織田が「雨」を改稿した動機を、「夫婦善哉」「放浪」で到達した境地と文筆にそるえるため」と解説している。⁽²⁸⁾しかし、Iにおいて見られたように、「雨」の改稿のあり方は、必ずしも織田の作家意識の必然のみが働いたためにそれが行われたのではないということを表している。昭和十四年九月、次作「俗臭」が「海風」に発表されると、「俗臭」に風俗壊乱のおそれありということ、

『海風』は発禁処分になってしまふ。織田は、その直後に、品川力氏宛書簡(九月十七日付)に「この間の『雨』の時には何ともなかつたので、つひうっかりしたのです。」と書いている。⁽²⁹⁾

昭和十三年五月に施行された国家総動員法に基づき、出版統制は厳しさを増していた時代である。単行本出版に際し、織田がそのような時代の流れに無頓着であつたとは考えられない。母性強調も時流に乗じたカモフラージュと見られないこともない。

戦後になるまで再録出版されることのなかつた「ひとりすまふ」⁽³⁰⁾までの習作と、昭和十五年に単行本に収められた「雨」とを比べて、青山光二氏のように、そこに大きな飛躍や横たわる断層を指摘する場合、それを單純に作家意識の急激な変化によるものとする⁽³¹⁾ことは無理がある。初出テキストに溯つて検討してみれば、飛躍や断層の大きさは一段と縮小され、その根底には、やはり、織田が執拗に追い求めていた、一貫した主題、「性的なもの」への強いこだわりを見て取ることができるのである。確かに、「放浪」「夫婦善哉」以後、敗戦までの作品においては、それは直接的な表現を持つことができない。しかし、戦後、外的抑圧が希薄になると、それは織田の文学の中心の主題として鮮やかに復活するのである。

「雨」の初出テキストは、「俗臭」のそれとともに、そのような織田文学の根底にある一貫した流れを鮮明に読むことのできる。昭和十年代最後の作品として、作品系列中に位置づけることができるのである。

注(1) 「ひとりすまふ」は先行文献においては、多くの場合、「織田作之助全集1」(昭和四十五年二月二十四日講談社)所収のものゝ表題表記に従い、「ひとりすまう」となっているが、初出誌では「ひとりすまふ」であるので、初出の表記をとつた。なお、現代仮名遣いに改めるならば「ひとりすまう」が適当であろう。

(2) 無署名「織田作之助略年譜」(昭和二十三年八月十日「織田作之助選集第五巻」中央公論社、青山光二・瀬川健一郎共編か)に「武田麟太郎、この後輩にはじめて注目す」とあるが、武田がどのように「注目」したのかは未確認。

(3) 昭和十五年六月二十日付杉山平一氏宛書簡(杉山平一「新しく出てきた織田作之助の手紙」昭和五十三年八月一日「関西文学」第十六巻第六号関西文学の会)に、「夫婦善哉」は諸家の悪評をうけたが、それはかへつてためになつた。創元社から出版することになつた。「雨」⁽³²⁾「俗臭」⁽³³⁾「放浪」をいれる。前の二つは原型を止めぬほど訂正することにした。」とある。初出テキストから単行本テキストへの改稿は、この書簡の前後に行なわれたと推測できる。

(4) 注(3)の織田の書簡参照。

(5) 文体の面からの改稿の特徴としては、長文を短文に区切る、不必要な修飾語や接続語の削除、「である」調から「だ」調へ、具体的な名詞の多用、大阪弁の洗練と徹底化、織田流の接続詞や副詞(「なほ」「ふと」「むしろ」など)の使用などがあげられるが、これについては、別の機会に触れたい。

(6) 大谷見一「織田作之助伝(十八) 夫婦善哉」(昭和四十八年八月一日「オール関西」第八巻第八号オール関西株式会社)。この評伝は「オール関西」に昭和四十七年三月から昭和四十九年十一月まで三十三回にわたつて連載されたが、連載途中の昭和四十八年十月八日に講談社より「生き愛し書いた織田作之助伝」とし、全回分が先に単行本にまとめられた。

- (7) 品川力「捨身の使者織田作之助」(昭和二十二年一月二十日)【越後タイムス】。初出未見のため、品川力著「古書巡礼」(昭和五十七年二月十五日青英舎)再録のものより引用した。
- (8) 織田日藏の図書等で、実姉竹中タツ子の保管のものが、昭和五十二年に大阪府立中之島図書館に寄贈されて設けられた。
- (9) II・IIIでは、Iで指摘した改稿の特徴のうちの(1)・(2)を中心に論を展開する。(3)については、別論においてその意味を詳しく考察したい。
- (10) 単行本テキストでは、「お君が上本町九丁目の軽部の下宿先へ写本を届けに行くと、二十八の軽部はぎよろりとした眼をみはつた。裾から二寸も足が覗いてゐる短い着物をお君は着て、だから軽部は思はず眼をそらした。」(一七五頁六一八行目)に改稿。
- (11) 単行本テキストでは、全削除。
- (12) 単行本テキストでは、「夏、寝苦しい夜、軽部の乱暴な愛撫が臉に重くちらついた。」(一六七頁六行目)に改稿。しかし、大谷晃「書誌織田作之助」(昭和五十四年二月二十八日)「大阪府立中之島図書館紀要」第十五号大阪府立中之島図書館 によれば、昭和十五年九月に「大阪府警察本部から風俗紊乱の警告を受け」この一文も削除される。
- (13) 単行本テキストでは「異様な気配にふと眼をさまして／——誰？／と暗闇に声を掛けたが、答へず、思はぬ大金をもらつて気が変になつたのか強くかつたのか、こともあらうにそれは見習弟子だどやがて判つた。抗つたが、何故か体が脆かつた。」(二七〇頁四一八行目)に改稿。のちに「抗つたが、何故か体が脆かつた。」のみ削除。注(12)参照。
- (14) 単行本テキストでは、「肌は娘の頃の艶を増してゐた。」(一七三頁五行目)に改稿。
- (15) 単行本テキストでは、「——何も母はんが悪いのんと違ふ。家出した僕が悪いや。気を落したらあさまへん。／と慰め、女の生理の脆さが苦しいまでに同情された。」(二〇六頁三一四行目)に改稿。
- (16) 西川長夫「織田作之助とスタンダール(上)」(昭和六十一年六月二十日「立命館文学」第四九〇―四九二号立命館大学人文学会)の「2
- 作品(1)——「雨」。
- (17) 単行本テキストでは、「誇張して言へば、その時豹一の自尊心は傷ついた。悪た、しょんぼりした。辱かしめられたと思ひ、性的なものへの嫌悪もこのとき種を植まつけた。敵愾心は自尊心の傷から膨んだ。安二郎を見る眼つきが変わつた。安二郎の背中拳骨を振りまはした。憂鬱にもなつた。」(一八二頁四一六行目)に改稿。
- (18) 単行本テキストでは「ふと母親のことを頭に泛べると涙がこぼれた。学資の工面に追はれてゐた母親のことが今はじめて胸をちくちく刺した。その泪だつた。そんな豹一を見て、女は、センチメンタルなね。肩に手を掛けた。豹一はうつとりともしなかつた。」(一九六頁三一五行目)に改稿。
- (19) 単行本テキストでは、「むろん接吻はしたが、しかしそれだけに止まつた。それ以上女の体に近づけない豹一を品子は狂はしくあはれんだが、しかし、豹一は遠くで鳴つてゐる支那そば屋のチャルメラの音に思ひ掛けず母親の想出にそ、られて、歪んだ顔で品子に抗つた。」(二〇〇頁八一十一行目)に改稿。
- (20) 単行本テキストでは、全削除。
- (21) 単行本テキストでは、全削除。
- (22) 単行本テキストでは、全削除。かわりに、「友子は白粉気もなく蒼い皮膚を痛々しく見せてゐた。」(二〇九頁二行目)という叙述が見られる。
- (23) 単行本テキストでは、「豹一は毎日就職口を探して歩き、やつとデパートの店員に雇はれた。美貌を買はれて、婦人呉服部の御用承り係に使はれ、搦手することも教へられ、わねながら浅ましかつたが、目立つて世帯じみて来た友子のことを考へると、婦人客への頭の下げ方、物の言ひ方など申分ないと褒められるやうになつた。その年の秋友子は男の子を産んだ。分婉の豹一が今まで嫌悪して来たことが結局この一瞬のために美しく用意されてゐたのかと、何か救はれるやうに思つた。」(二〇九頁三一八行目)に改稿。

(24) 三木輝雄「作品読解『雨』(織田作之助)」(昭和六十一年三月三十一日)『国語と教育』第十二号大阪教育大学国語教育学会。西川長夫

前掲論文(注(16)に同じ)。

(25) 大谷見一「織田作之助伝(十三) ただ一人のひと」(昭和四十八年三月一日)『オール関西』第八巻第三号オール関西株式会社。注(6)参照。

(26) 大谷見一「織田作之助伝(十二) 天涯孤独」(昭和四十八年一月一日)『オール関西』第八巻第一号オール関西株式会社)に戯曲「落ちる」について「愛欲の主題がまだ出ていない」とある。注(6)参照。

(27) 「俗臭」の初出のテキストも、「雨」以上に大幅に改稿されて単行本『夫婦善哉』に収められている。この際削除された部分によって、「素顔」(昭和十七年十月一日)『新潮』第三十九巻第十号新潮社)が構成されているが、単行本所収の「俗臭」、「素顔」とも、「俗臭」の初出テキストに見られた性的叙述は大幅に削除されている。別論にて詳述したい。

(28) 注(6)に同じ

(29) 引用は、「織田作之助書簡(五)」(昭和六十年一月一日)『日本近代文学館』第八十三号日本近代文学館)によった。なお、この書簡は、『定本織田作之助全集第八巻』(昭和五十一年四月二十五日文泉堂)の「書簡(補遺)」の項にも収められているが、後半部が、別の書簡に接続している。

(30) 「朝」は「朝」(昭和二十三年三月二十五日弘文堂書房)に、「モダンランブ」は「織田作之助選集第三巻」(昭和二十三年十月二十日中央公論社)に、「落ちる」は「饒舌」「ひとりすまふ」の三作は「織田作之助全集1」(昭和四十五年二月二十四日講談社)に収められたのが、それぞれ初出以後に再録された最初のものである。

(31) 青山光二「作品解題」(昭和四十五年二月二十四日)『織田作之助全集1』講談社、のちに昭和五十一年四月二十五日『定本織田作之助全集第一巻』文泉堂再録)。

〔付記〕

テキスト引用の旧字体はすべて新字体に改めた。初出テキストには難訓の語もあるが、明らかな誤りと思われるもののみママを付した。

なお、本稿は、一九八九年六月十日の日本近代文学会関西支部春季大会での発表原稿に加筆したものである。

鮎川信夫における〈あなた〉の発見

——「橋上の人」第一作を中心に——

宮崎真素美

はじめに

戦中から戦後にわたり、鮎川信夫は「橋上の人」と題する作品を三作⁽¹⁾発表している。それらはどれも、橋の上に佇む人〈あなた〉への語りかけによって貫かれている。詩人が言葉をなげかけ、与えてゆく、この〈あなた〉は、たしかに詩人自身の姿と受けとめられるのだけれども、それは詩人の全体なのではなく、こちら側から語りかける自己に対するもう一方の自己、まさに〈分身〉と捉えることができるだろう。従来もそのように言われてはきたが、「橋上の人」に展開されている自己背反の一方を担うものとして、〈分身〉の語を考えた場合、それがあいまいに使われてきたことは否めない。詩人が、橋の上に佇む人を〈あなた〉として語りだした時、その〈あなた〉は何を担っているのか、特に「橋上の人」第一作成立までの各詩篇にあらわれた〈あなた〉の変遷に目を向け、問いたいと思う。それが同時に、「戦前、戦中における私の詩的な総決算のつもりで

書いた詩⁽²⁾」と、後に鮎川自身が語った意味の一端を照らしたことになるのではないかと考えるからである。

1 初期詩篇

鮎川の詩作の中で〈あなた〉は、「樹」(昭13・6「LE BAL」)においてはじめてあらわれる。十五行から成るこの作品は、五行ずつで描かれた三つの映像で組まれており、それらの主体は各々〈少年〉、〈あなた〉、〈アスパラガス〉にある。〈少年〉が〈畸型のカナリヤを大切に育ててゐる〉という歪みが提示されたあと、〈樹をたいて〉〈汗をながす〉〈あなた〉の行為に、〈鶯は出てこない〉、〈褐色の皮膚の下に樹液は枯れてゐる〉という報われぬすれ違いが語られる。続く最後の五行では、この〈あなた〉の状況とは全く無関係に進行する〈ヒルネをする〉〈アスパラガス〉のとぼけた世界が示されるが、〈夢をみるなら夢の中で〉という〈アスパラガス〉によつてもらはされたベシミスティックな言葉が、先の〈あなた〉の

行為との不調和をつくり出し、〈あなたと〈樹〉とのすれ違いを〈あなた〉と周囲との異和へと抜けている。

この異和を考えるとき視野に入れなければならないのが、「樹」に先行して発表された「亜細亜」の一部」との副題を持つ「花」（昭13・3「LUNA」）「頌」（昭13・4「LUNA」）「河」（昭13・5「新領土」）の三作である。北村太郎氏の次の言葉が、これらの内実をよく伝えている。

このサブタイトルは注目していいと思う。アジア全体の「悲劇」の一部として中国を見ている鮎川少年の視点の広さに、わたくしは驚かざるをえない。

（中略）

日中戦争はすでに始まっていたし、よくもこんな詩が当局の目をくぐったと思う。本人は軽い皮肉のつもりで書いたのかも知れないが、侵略される中国に同情的な姿勢ははっきりしている。

その中の「頌」をみてみると、〈Bale, bale〉、〈機関銃〉、〈兵士〉、〈ジライ花〉等の語が乾いた景色を形づくる一部として、極めてアイロニカルにちりばめられてはじまるこの詩は、最終部を次のようにして閉じている。

やがて新しい靴の群れは 雲に乗つて押しよせ 黄色く汚れた
地図の上を蹂躪するだらう／＼ 新ラシイ靴ハ 押しヨセ 蹂
躪スル 〃 ソレハ／＼金魚みたいにじつとして 水をつまつた
ガラス鉢の中 レコオド音楽にクチあいて 緑の藻をタべてる

る ほかにもまたきみたち にも

北村氏の言う「侵略される中国に同情的な姿勢」のみに留まらず、ここには、やがて自らをも襲ってくるであろう状況を先見しての警句として、それへの怖れの響きが直截に残されている。先の「樹」における歪みや、〈あなた〉の報われない行為や異和といったものは、個人の精神領域を〈蹂躪〉しはじめた状況の中でそれに抗う詩人の姿と、そういった精神闘争とは無関係なところで進行してゆく現実の社会との関係としてみることができるよう思われる。

この後の約一年間には、逆に、現実を捨象したところで成り立っているような詩が目立つけれども、北川透氏が言うような「日華事変へ突入していく当時の現実のやりきれない暗さを意識的に遮断して、詩の世界においてだけは、純粹なポエジーを信じたいという意識」⁴が、前述したことと反作用として働いていると考えられる。

その傾向は、「夏の Souvenir」（昭13・8「L E B A L」）に代表されるユーモラスな動的世界を描いたものと、「室内」（昭13・11「L E B A L」）に描かれたような静的なものとの二つに分かれる。特に後者の「室内」では、〈花は眼のある動物を見ない〉、〈傾いた机は風を聴くことがない〉、〈誰も小さな宝石筐と／＼舶来煙草のことを知らない〉と、否定形でかたどられた空虚な世界が、静止したまま守られているのである。

これらを経て、詩の中に再び〈あなた〉のあらわれる「カタストロフ」（昭14・5「新領土」）では題名がすでにその世界を語ってのように、外界との激しい擦れ合いが起こる。

再び実体のない建築の翳は／きこえない見えない世界で／巨大な鳥になって夜の空に墜落し／または黒いオルガンのやうに／軟弱な地を擡げ夢幻の中から／恐怖の白い歯を投げる
 先の「樹」での歪みやすれ違いといったものが、ここでは破壊的な様相となり、

風の運んでくるその言葉が見えない／怖るべき悲しむべき速度の中に／あなたの耳はちぎれそうな断崖で／澄んだ褐色の眼を
 出はりりする憎悪の炎よ

と、〈あなた〉に及んでくる。続く「非望の自転」(昭14・6「新領土」)にも〈あなた〉はあらわれ、そこでは、

夢をみてゐる／あなたの頭髮の中に鶯が卵を生む／脳髓は毒のやうに青くなる

とされ、〈あなた〉自身が侵食されてゆくようでもある。

このようにみえてくると、初期の詩篇での〈あなた〉は、現実に対する時の自己全体、総体としての自己の姿が託されているといえるだろう。それは例えば、〈わたし〉と言いかえることさえ可能であるような、現実に対して自己の身を守る、自己保身の様相を帯びている。次の「魅入られた街」(昭14・8「新領土」)で、

壊れた船体のやうに／わたしは愚かしい知識の墓場を／蝙蝠傘とともにさ迷ひ／おびただしい植物のまへで立止まると／樹液の触手は／わたしの体を石のやうに氷らせた

と、〈あなた〉とはされずに、一人称の〈わたし〉として関わってゆくことも、今述べたことと無縁ではないだろう。これまでの詩篇

では、現実を遮断したところでのみ一人称は〈ぼく〉としてあらわれていたのだが、この「魅入られた街」から、それは〈わたし〉と変わり、以後、「橋上の人」第一作でしめくられる戦中の詩篇では〈ぼく〉とは語られない。〈ぼく〉から〈わたし〉への変化は、単なる一人称の言いかえなのではなく、それはむしろ、〈あなた〉との交代を意味しているように思われる。つまり、〈あなた〉という殻をかぶることで、現実が自己の内部に入りこむのを避けていたところから、それをひきうけてゆくところへ、という詩人の内的転換を物語っていると思われるのである。このことを如実に示しているのが、次に述べる室内詩篇だと考える。

2 室内詩篇

室内の様子ばかりを描いた十六篇の室内詩篇は、「橋上の人」第一作の成立を考える上で、看過できない。自己の内的世界として描かれていると思われる室内の様相は、先の詩「室内」の静止と異なり、崩壊に向かって運動するものが目立つ。北川透、桶谷秀昭の両氏が各々「過剰な自意識の、内閉化していく苦渋」、「自意識の苦痛」をみているのに注目したい。はじめの方でふれた「頌」において〈新ライシ靴ハ 押シヨセ 蹂躪スル〉と予感された、その内実が描かれているといってよいだろう。

例えば、「十二月の椅子」(昭15・1「新領土」)での、

雨傘やブラシなど日用品が置いてある／室内の凹みから／そつとあふれてゐるものだけがやさしかったと／疲れた椅子が囁く

／けれど今になつても芽をふかない／すべての物質たちは堅い殻につつまれて／破壊の力を防がうとするぞ嗤ふがい

という自虐や、

・もう花などどんな世界にも垂れはしない

・象どられたものから／ドアの近くへ／江り出て／もう何も信じ

たりしないがよい

などの絶望。さらに「砂と椅子」(昭15・4「文芸汎論」)では、

ああ 眼がくもる／急にひどい匂がするな／それはおまへの椅子

子のあたりに違ひない

と、室内に(おまへ)が生み出され、この世界が(おまへ)なるもの

のよつて奪い取られようとしても、

わたしは静止した個であり／すべてを失ひながらも／光沢を

もつた掌をかへして／なめらかな挨拶を送り／ドアから忍び出

てゆかうとしない

とされ、先の「十二月の椅子」で(ドアの近くへ)江り出て／もう何

も信じたりしないがよい」とされながら、(わたし)は荒廃する部屋

から出てはゆけないのである。

また、室内詩篇十六篇のうち、このように(ドア)の描かれている

ものは十二篇(うち二篇は(扉)にのぼる。それらは、

ドアの把手に手がかかる／あれは植物たちの鬚りの影か(黄

昏の椅子)昭14・12「LE BAL」

光沢とともに／盲目はドアの隙間から入ってくる(形相)昭15・

4「LE BAL」

のように、室外からのみ開かれる通路であり、

あのひびきは何か／あれは日没とともに／おまへをとりまく五

つのドアである (同前)

と、室内には閉塞の脅威さえ与えるものとして描かれている。「砂

と椅子」での描かれ方もこちらに含まれよう。けれどもその一方で、

わづかなドアの隙間から／誰かが／灰いろの遠い空を眺めてあ

た(形相)昭15・8「LE BAL」

のように、室外へ出てゆこうとする思いもほのみえ、これは先の「十

二月の椅子」に通じている。内側から開かれることもなく、出てゆ

くこともしないけれども、外界との通路として、(ドア)が作品の

中に常に設けられているのは注目される。

さて、鮎川の詩作の中でも、室内ばかりの描かれたこの作品群は

目をひくが、同時期の詩人たちの作品はどんなであったのか。当時、

鮎川が作品を寄せていた「文芸汎論」「新領土」についてみておこ

うと思う。

「文芸汎論」では、昭和十三年十一月に「戦争詩の夕」の為の

朗読詩」と副題を持つ城左門の「戦する弟へ」、同年十二月に同じ

副題で岩佐東一郎の「簡素な言葉」、十四年十月には曾根崎保太郎

の「戦場通信」と、時局にのつた作品が掲載されてゆく。こういっ

た流れの先で、十四年十一月に小林善雄「SILENT PICTURE」、十

五年一月に山中散生「対位法」、同年三月に三輪孝仁「室内像」な

どがあらわれてくる。

自らつくつた／同じドアをあけ／同じ廻廊をめぐつて／われわ

れの椅子をくみたる

とはじめられる小林の「SILENT PICTURE」では、〈小さな歴史の支柱は／季節とともに倒れた〉、〈廻転する車輪も／また動かない一個の車輪である〉、〈暗い市街は地平線もなく／窓もなく〉と、自らの認識した現実に対し、〈くみたる〉「椅子」に座り続けて、その外界の現実をみようとするとする観察者の位置を思わせる。また、山中の「対位法」では、〈室内〉と、それを〈突如〉として変貌させる〈向ふ側から〉〈転がつてくる〉、あるいは〈天井をぶち抜いて／一直線に落ちて来〉る〈巨大な球体〉とが描かれており、静寂の〈室内〉と、それを〈突如〉侵す、外からやってくるものが〈対立〉されている。さらに三輪の「室内像」では、〈声も欲しない姿見の歪んだ像〉、〈充血したくづれる歯茎〉、〈潰えた家具たちのふるい鄙びた物語〉、〈古典的な鏡の姿態も不安にくづれ〉、〈ヒビのあるらせん梯子〉、〈時計の文字の角度が歪み〉等々、〈くづれ〉、〈歪んだ〉、荒廃へと傾斜する室内が描かれ、鮎川の室内詩篇と非常に近い発想を持つていると思われる。

一方「新領土」では、十四年六、七月に掲載されている、岡田芳彦の「罅のある歌」が目をひく。

マンホールのやうに／南京錠のある部屋へ／四角な箱のやうな
部屋へ／君は忍び入る

と語りだされる世界で、〈君〉を襲う苦痛。それは、〈老婆のやうな顔の／奇怪な昆虫たちが雲のやうに襲ってくる〉、〈君は粘つた血でまるで血痰のやうだ〉、〈女郎蜘蛛が君の陰部のあたりで笑ふ〉と、

グロテスクに描かれる。けれども、〈君は踏越えて行く〉、〈君は疾走しはじめ〉、〈君だけがそこを越えて歩みつづける〉と、〈君〉はなおも先へ進む。それは同時に、〈君の背後には不気味な孔が続いてゐる〉とされているように、背後の何物かから逃れ出そうとする営みでもあることが知られる。その切迫した状況で壮絶な闘争を繰り返す〈君〉に対し、〈君は見世物小屋の女のやうだ〉と、自嘲的な視線が投げかけられ、一篇は閉じられてしまふ。述べてきたような世界が、先に示した冒頭部分から展開されていること、つまり、〈部屋〉に〈忍び入る〉ところからはじめられているのが注目される。

翌月に掲載された同題の詩は、先の凄絶な闘争に朽ち果てようとしている〈君〉の姿が、〈あ、／砂漠に横わる狂人よ／熱れない鳥を抱いて／君はずたずたに破れた脚をひきづる〉、〈飢えた季節にみる王冠のやうに／君は首だけで歩く／蛆が飾られたやうに君から生れる〉のように描かれる。しかし、それでもなお、

君の運命は斧のやうに暗い／君は逃げださねばならぬ／生きる
ためにも憎むためにも

と、強いるのである。

大岡信氏は「新領土」の青年詩人たちに、次のような二つの潮流をみる。

一方は現実を意識的に離脱し、主観性の中に逃避しつつ、しかも現実の圧力を文脈の破壊のうちに象徴的にうつつし出していった。他方は逆に、言葉の意味連関を主体的に再生することによって、現代詩における論理性の回復をはかっていた。言いかえれ

ば、現実と詩人との関係の秩序回復をはかっていた。

先に示した、鮎川の「十二月の椅子」は「時代の現実に対して、詩の論理によつて自己主張しようとする新しい態度があった。」とされ、後者を代表させている。大岡氏の論に添えば、岡田の「罅のある歌」も、おそらく後者の流れに位置するものといえるだろう。

また、(Simplic)に／モラルのやうな羽をつけ／海なりのやうな街の上／風のやうに泳ぎ去れ／背景の中の／椅子を落ち／タブロウの中の／位置を捨て／自滅のやうに／君を去れ。」とつたう、十五年五月の児島敬三「窓を開け給へ」も、こういつた当時の詩壇のひとつの状況を、逆に浮かび上がらせていて注目される。

室内というシチュエーションが選ばれ、その描き方の発想が鮎川と似ている作品をみてきたが、これらの作者がその後で同じような描き方をしているわけではない。鮎川のように、室内のみにシチュエーションを求めていたというのではないようである。そこに、鮎川の独自性をみることができ。

室内詩篇は、先の「砂と椅子」で「わたし」と「おまへ」の共存する世界が描かれて以後は、「わたし」が消えて「おまへ」に代わり時に「おれ」とも呼ばれるようになる。かつては一人称さえもあらわれなかった、自己の内景そのものの室内に「わたし」が置かれ、さらに「おまへ」へと分化してゆく様子は、そのまま自己不信の高まりとして受けとめられるように思う。そして昭和十五年九月、「形相」(「新領土」)で、この室内は激しく崩壊に向かう。

日没、夜ふけ、朝という時間の推移を辿り、「夜ふけてただひと

り／壁の下でマツチをする男」である「おまへ」もついに、「光りは／東方からおまへのからだを侵しはじめる」とされるに至る。そして内側の崩壊や、そこでもとに養えてゆく「おまへ」とは対照的な、光に満ちた外界には、「盲目したもののために／美しいあなたの皮膚や／輝くチーズを載せた車がとほる」として、「あなた」の存在が示される。「形相」については、北川透氏が「ここでおそらく鮎川の密室の自我実験は終了したのだ。」「モダニズムからの決定的な離脱がせまられていたといえる。」とし、やはり詩の方法の上から、桶谷秀昭氏が「モダニスト鮎川の破局」をみている。そして、芹沢俊介氏による、方法の内面を捉えた次のような指摘が注目される。

「ドアの外では、しずかな炎のむれが物の形を壊してゆく」ではじまる「形相」の第一作は、「髪は散る椅子はみづから倒れはじめる」といつた、現実世界の様相に対し古い自我主体の積極的な否定をうたう第二作へと引き継がれるわけだが、この過程は、鮎川信夫が、これまでの己れの態度を、むかいくる現実の暴勢に、保持しえなくなつて、ついに崩されるといつた自我主体の崩壊の危機を自らつくりだして行くことによつてこれを逆転し、主体的自我の確立へむかふんとする内部世界の劇的な格闘のイメージを創り出したことを伝えているのである。

芹沢氏の言う、「主体的自我の確立へむかふんとする」その方向性と、この詩で再び、しかも唐突にあらわれた「あなた」とは無縁でないように思われる。

3 「泉の変貌」「囲繞地」へ

「形相」と同年同月に発表された「泉の変貌」（『詩集』）で、はじめ「あなた」と「わたし」の両方が語りだされてゆく。再び語りなおされた「わたし」は、かつての「十二月の椅子」の（象とられたものから／ドアの近くへ迂り出て／もう何も信じたりしないがよい）をうけた形で、「わたしは象とられた世界から迂りでて／緑の泡の方へ近づいてゆく」とされ、これまで内側から開かれることのなかった（ドア）を開け、室外に踏み出したことを知らせている。ここでの「あなた」は「わたし」が迂りでた世界（「白く聳えたつ／大理石の高さも／さんざめく市場の広さも無い／この森の庭園には／ただ壇のようにつめたい気体がゆれる」）の支配者的な様相（「夢をみたり／まどろんだりしたのは／あなたの果てしない翳のなかであつたのか」、〈測りしれない地平線のむかふから／あなたの澄んだ声がする〉、〈暗黒のなかで／ランプのやうに／あなたの沙漠は油の匂がする〉）を帯びているが、その「あなた」は、〈愛も／憩ひも／みんなそこに／憑かれたかたちで映つてゐる〉（「泉のまへに膝まづく」）。「わたし」は「あなた」に支配され、「あなた」は「泉」に支配される、といった同心円的な構図をみることができる。先の「形相」で唐突に「あなた」の存在が示されたのも、室外に、この「泉の変貌」の世界のあることを垣間みせていたのだといえるだろう。そしてまた「泉の変貌」で、「あなたも／日没になると／西方の窓を照らし出す／美しい火災の意味を知らう／秘密の抽斗をしめ

／そしてじぶんに倒れかかり／あなたはあなたの扉のなかに隠れる」とされ、「あなた」の占めるこの世界の外側に、さらに広がる何かの存在を知らせている。この幻想的な「あなた」の世界が、かつての〈部屋〉と、先に広がる世界との中間的な世界として位置していることを語つてもいよう。そして「わたし」は、その先の世界をさらに希求する。それはかつて「形相」で、自己の内的世界でもあつた〈部屋〉を崩壊へ向かわせたのと同様に、

いつはきつと／苦しみは拓かれて／七つの壁が呻きはじめ／あなたのからだから迸る水で／わたしの天は奈落へ崩れおちようと、〈わたしの天〉とされるこの世界の崩壊を意味している。

塵や灰の底へ沈み／化石の街の／乾いた洞窟のなかに／さかななる風はたち／香ばしいネクターの泉となつて／炎と心の伝説を歌ひ／どんな樹木を育ててゆくのだらう

「わたし」によつて希求されている、先に開かれる世界は希望とともに語られるが、前述したように、それは現存の世界の崩壊と背中合わせのものである。自己を、その希求する世界に向かつて歩ませる度になされる、いわば自己否定の軌跡とでもいふべきものを、室内詩篇からの一連の流れにみるることができる。（「ああ幻か／いくたびか流された血は／もはやこの身にもどらない」という言葉の持つ痛みが、それを語つていよう。

みてきたように、「泉の変貌」は、その〈変貌〉の予感が語られている。それは、「あなたからだから迸る水で」とされた、その内側に「わたし」を持つ、「あなた」の〈変貌〉の予感⁽¹⁴⁾でもある。

「泉の変貌」の幻想的な世界から一転し、「圍繞地」(昭16・3「新領土」)では現実世界が顔を覗かせる。そして、「私」はただ一度示されるだけとなり、平仮名から漢字へと表記が変化し、語り手となつて「あなた」を描いてゆく。語りだされる「あなた」は冒頭で、「遠く行かうとした」、「悪く夢を見た」とされてもいるように、この現実には相容れないまま身は現実にある、といった微妙な位置に置かれており、「あなたは広い眺めの外へはみ出てる」と語られる「あなた」の位置が、それを象徴させているようである。「いとしい藻あの愛着の汐よ」、「青春よもう再びもどつてきてはいけない」と、追憶に苛まれながらも、

あなたは走つてゆくだらう／街角をまがり窓をとほりぬけて／別のあなたが／やはり濡れて陸橋に行んでゐることを想ひ／別のあなたの藻のことを考へながら／あなたはバスに揺られやがて街から去つてしまふだらう
と、さらに進んでゆくことを「私」によつて予感される。(二度繰り返されてゐる「別のあなた」については後述する。)

この詩において、たった一度「私」のあらわれるのが、「ドアを押して／お入りなさい私が許可を与へたから」であり、外界で疲弊した「あなた」を室内に招き入れる。それは「あなた」自身の内景でもあるのだが、かつて室内詩篇で描かれたそれと同様、安息の場となり得てはいない。

坐席があなたを動けなくした／純粹な空気が咽喉を塞ぎ 見え
ない量に苛まれて／あなたは自分の鳥を育てた

(中略)

おまへは決して遠くへは飛べぬだらう／おまへの羽は／ドアから出て一つの街角をまがつただけで／息はたへ冷たいアスファルトの上に落ち／小さな影のなかで血の氣を失つてしまふだらう／そしてあなたはその小さな骸を／あの人たちと同じやうに股いでゆけるだらうか

この「鳥」については北川透氏⁽¹⁵⁾が、「鮎川が育て、そして悪時代のなかで野垂れ死にさす以外どうしようもなかった自我の運命ではないのか」と述べている。そして、おそらくこの「鳥」は、先の「別のあなた」につながる。「別のあなたの藻のことを考へながら」とされる一方は、追憶の彼方、過去に否定された自己の姿であり、「濡れて陸橋に行んでゐる」とされるもう一方は、ここからさらに先へ進んでゆこうとする時、今まさに否定されようとしている現在の自己にあたるだろう。くりかえされる「別のあなた」によつて、「あなた」が先へと一歩踏みだす毎に分化し、否定されてきた自己のあつたことを伝えており、それは、「ああ幻か／いくたびか流された血は／もはやこの身にもどらない」と語られた、「泉の変貌」での痛みにも通じている。しかし、

いつのまにか樹木は枯れてゐた／誰のものでもないと思つてゐた樹木／貧弱な幹に大きな葉をつけてゐた樹木／それがあなたの樹木だった／葉はぬけ落ち 黒い幹が圍繞地の隅に忘れられ
た／もはやあなたを導くものはない

とされるように、ここでは「あなた」が、この先に何物かを希求す

る行為さえ危ぶまれ、さらに、

あなたは信ずる／春はじきにたち去つてしまふだらうと／また
 ぢきに 嵐と雪で家々を覆ふ冬が来て／弧りぼつちで火を見つ
 めているだらうと／あなたがあなたを愛する者はない／あなたには人の
 背中しか見えぬ／知識があなたを盲ひにした／街の雑音はあな
 たの耳を不注意にした／だがあなたは僅かに口を利くことが出
 来る筈だ／（まだ見ねばならぬ まだ聞かねばならぬ）

と、この先の世界への荒涼とした認識を示して閉じられており、「泉の変貌」のラストとは対照的である。「泉の変貌」での中間的な幻想世界を崩壊させたところに開示されたのが、この「囲繞地」であり、崩壊させた（部屋）から歩みだした（わたし）を内側に住まわせた（あなた）の、投げ出された世界と受けとめられる。（固い心をもち／うなだれて あなたを待つてゐるバスに乗った）ともされるように、この先に暗澹としたものを感じながら、そして（もはやあなたを導くものはない）とまでされながら、（まだ見ねばならぬ まだ聞かねばならぬ）と、歩を進めようとする。その何物かに向かおうとする精神の方向と、現実にとさらされてゆく肉体の方向との錯綜を、（街）を背景にし、（バス）に乗って（街から去る）、という現実の行為として語られている中に、みることができのではないだろうか。行く手への不信も、この逃れられない二者の錯綜から生じていると考える。

「囲繞地」では前述したように、同心円的な世界の内から外へと否定をくり返し、また追いやられながら進んでゆくといった、否定

されてきた自己への自覚がかなり意識的に描かれているといえる。そして、方法の上からは、その自覚は語り手の（私）、つまり、否定されてきた自己の記憶の側から示されている。外界と擦れ合う、総体としての自己として描かれていた初期詩篇での（あなた）と、室内詩篇を経ての（あなた）とは大きく異なる。また、「泉の変貌」を含め、初期詩篇における（あなた）が、異性（女性）のイメージを持つていたのに対し、「囲繞地」の（あなた）はそうでなくなる。¹⁷それは前述した、精神と肉体がそれぞれに持つ方向性の錯綜が生じるような（現実）の中に（あなた）が置かれたこと、言い換えれば（現実）の中で存在する肉体を（あなた）が与えられたことと関わって、（あなた）が詩人自身の姿に近づいていることを示しているように思われる。

4 「橋上の人」

このように描かれてきた（あなた）は、最後に「囲繞地」を出、（とほい）（橋の上）に佇む「橋上の人」（昭18・5「故園」となる。「囲繞地」でただ一度あらわれた（私）はここで消え、完全な語り手の位置から全編が語りだされてゆくことになる。

まず第二連をみると、

・ いまはしい壁や むなしい紙きれにまたたく嘆息をすて
 ・ 人工に疲れた鳥を／もとの薄暗い樹の枝に追ひかへし

と、（あなた）が、この（橋の上）にやってくる為否定されたものが語られている。そしてそれらが皆、先の「囲繞地」の世界のも

のであつたことがわかる。(いまはしい壁)は、かつての室内詩篇で描かれたそれでもあろうし、「囲繞地」でも、(私)によつて招き入れられた室内で、(あなたは壁を眺めて怖れの表情を隠さうとしてゐますね)と描かれていた。また、(むなし紙きれ)は、(追憶の蒼ざめた紙片は/あなたをどこかへ連れてゆかうとする)、(かつて何処にも起こらなかつたこと/そのみが古くはならぬ/あなたの計算表 あなたの慈善帳/一枚の紙片のなんといふ重さ)とされていた、過去への追憶を意味するだろう。そして、(人工に疲れた鳥)は、(純潔な空気が咽喉を塞ぎ 見えない量に苛まれて/あなたはじぶんの鳥を育てた)と語りだされた、前章でもふれた、あの(鳥)であろう。これらは、(過去)という時とともに否定された、内なる自己の表象として受けとめられる。(とほく橋の上へやつてきた)、(とほい橋の上で)と、強調される(とほさ)は、「囲繞地」からの(とほさ)であり、それはとりもなおさず、内なる自己からの(とほさ)を示しているといえるだろう。

また、この詩に至つて(黒い水の流れ)にたとえられて、(時)が明瞭に意識化されている。第一連で、

あなたはまことに感じてゐるのか/澱んだ鈍い時間をかきわけ
／權で虚を打ちながら 必死に進む舳の方位を

と、強く問われることから、それが未来へと流れてはゆかない、停滞する(時)であると知られる。それは、(啼泣する樹木や/石で作られた涯しない屋根の町の/はるか足下を潜りぬける)のであり、橋の上にいる(あなた)は、先の(とほさ)と同じく、この流れか

らもまた、高く隔てられた存在である。(黒い水の流れ)は、この橋の上へ(みづからの心象を鳥瞰するため)やつてきたという(あなた)の(心象)を映しだしもするのだろう。けれども(あなたは反対に、頭上の花火、しかも(白昼の花火)という、あつてないような虚無に満ちた光景を仰いでいる。足下の水の流れを覗き込み、そこに映しだされる(あなた)の心象を見、(あなた)に伝え、語りかけているのは語り手であり、それはこの詩の冒頭で、

高い欄干に肘をつき/澄みたる空に影をもつ 橋上の人よ
と、水面に映つた(あなた)の姿を語りだしていることから知られるだろう。

第三連で、(この滑らかな洞よりも さらに低い営みがあるだろうか)と語り手は問い、(水の表情は動かうともすまい)と自ら答える。そこに映しだされた(父や母)、(友の顔)といったものが、時の流れを越えた根源的な営みであることが、語り手によつて信じられており、(渴いたころ)の(あなた)の渴きを癒しでもするかのようなのである。けれどもそれに対して第四連では、未来を(夢みる)(あなた)によりそう形で未来のありようを問うが、それは問われたままであり、(いつかは)とされる未来を、語り手は信じていない。

夢想から現実へ戻る第五連で、(あなた)は(熱い額の)とされているのは裏腹に、(けむれる一個の霧)となり、(生をめぐる足跡のきえゆくを確かめ)ており、(あなた)の志向が(生)へ向かつていないことががわかる。そして、(あなたは日の暮れ 何を

考へる」と問われるに至る。皆、(あなた)がそうしてきたように、自らをひきとめる内なる自己や過去を捨て、(忘却の階段)を(迷宮の方向へ降りてゆく)。(濁れる水の地下のうねり)とされる(現在)に抗うこともせず、呑まれてゆくのである。さらに(あなた)は、

怒の鎮まりやすい刹那がえらばれて／果して肉体だけは癒る用意があるかのやうに

と、今までのどれよりも激しい自己否定の状況の中で、そのために(瞳をうるませ)、(わななきつつ身を横たへる)。

黒い水のうへを吹く／行方の知れぬ風のことばにいつまでも微笑をうかべてるやうとは

と、語り手が驚きと落胆を示す(あなた)のこの行為こそが、第一連で、(あなたはまことに感じてゐるのか)と問われたことへの無言の答えなのだといえる。そうすれば、(現実)を(激んだ鈍い時間)とせず、(はっそりした渾らぬ月日)を行くことが出来る。けれども語り手は、

しかし橋上の人よ／たとえ何処の果へゆかうとも／内部を刻む時計の音に 蒼ざめた河のこの沈黙はつきまとひ／いくつもの扉のやうに行手をさへぎり／また午後の廊下の如くあなたの躰を影にするだらう

と、(過去)という時も(現在)という時も激ませている、(蒼ざめた河)の(沈黙)からは逃れられず、忘却による自己否定は決してなし得ないとするのである。そしてついに、

どうしていままで忘れてゐたのか／あなた自身が小さな一つの部屋であることを／此処と彼処 それも一つの幻影に過ぎぬことと

と、非情なアイロニーを叩きつける。(小さな一つの部屋)は、上田正行氏⁽¹⁸⁾によつても「部分的に分かりにくい個所」の一例とされているのだけれども、室内詩篇で、やがて崩壊へと向かった、あの(部屋)として受けとめられるのではないだろうか。そう考えるとこのフレイズは、「橋上の人」一篇のみでなく、それまでの詩篇をひきうけているのだと思われる。非情なアイロニー、としたのは、室内詩篇からの一連の作品において、同心円的世界の内から外へと逃れ進む毎になされてきた自己否定の不毛を、このフレイズが抉りだしていると考えからである。

橋上の人よ 美の終局には／方位はなかつた 花火も夢もなかつた／風は吹いてもこなかつた

最後に語られる絶望は、この詩に至るまで先に何かを求めながら、内なる自己を否定し続けた、それまでの詩作の営みへと向けられてもいるだろう。

このように、さらに先へ進もうとする(あなた)に対して異和を語り、同心円の内側へ、過去の方へと(あなた)を牽引しようとするこの詩の語り手は、(あなた)の、いわば推進力として働いている「圍繞地」の語り手(私)とは対照的である。「圍繞地」で展開されていた、精神の求める方向性と肉体のそれとの錯綜が、「橋上の人」の(あなた)においては、述べたやうな語り手の位置を得る

ことで相対化されている。

また、これまで言葉を与えられていなかった〈あなた〉の行く手が、〈彼岸〉とされたことの持つ意味も大きいと考える。入管を控え、やがては戦地へ赴く、といった現実的な状況の先に、詩人のみた〈死〉をあてることもできるだろう。それは、現実にとさらされながら存在する肉体が、その強いられた状況の中で、どう抗おうとも与えられてしまう方向である。そしてもうひとつには、室内詩篇以来描かれてきた、外へ、先へ、という方向にある、精神が垂直的に求めてゆく〈高み〉としてみる事ができる。

鮎川の記事(昭16・8・19)の一節「自己愛について。」にふれつつ、瀬尾育生¹⁹氏は次のように述べる。

彼はひとりの人間の中で精神と肉体とは分離しているものだと考えている。あるいはそう考えることができる。つまり、ひるがえっていえば、彼はそう考えることによって、彼の中でそのままでは互いにはなれてしまっているなにかを、逆に関係づけることができるのだ。肉体を、くたばるところまで、ただただ生きのびさせてゆくということと、精神的存在としての自己でありつづけるということとはけっしてたがいに矛盾しない。肉体としては思想ゼロの肉体以外の何ものでもなく、同時に思想としては肉体ゼロの思想そのものでしかない、という存在になること、いいかえれば、彼と世界とのすれちがいを、自分と自分とのすれちがいとして内在化すること、それがいわば鮎川の方法であったのだ。

氏の指摘する「鮎川の方法」は、これまでも述べてきたように、この詩の〈あなた〉の造形の中にみることができるとある。「圍繞地」での精神と肉体の方向性の錯綜は、この詩の〈あなた〉において整理されたかのものである。けれども「橋上の人」の持つ世界は、この〈あなた〉だけでは尽くされず、さらに〈あなた〉と語り手との関係の中で考えてゆかなければならないだろう。くりかえすことになるが、それは、先へ進もうとする〈あなた〉と、それに対して異和を語り、同心円の内側へ、過去の方へと〈あなた〉を牽引しようとする語り手との拮抗である。瀬尾氏もふれていた、先の「自己愛について。」には次のような箇所がある。

一人の人間の内部の精神と肉体が相克し、もつれ合ひ、妥協しあつたりする刻々の自我の動きの中には、人間の宿命的な深淵が覗かれるのである。「自分は一体何であらう」といふ疑ひもそこから生ずる。しかしかうした疑ひは、死への誘ひであり形而上的蠱惑の世界へ通ずる多くの道の一つである。そしてやがては自我は消滅してしまふところの天上的なものへの解消を迫る嫉妬深いエステイクの意志を含んでゐる。詩人としての私はそれに従ふかも知れぬが、散文家としての自分は絶対にさうした神に従ふわけにはゆかない。

精神と肉体の相克を内包する〈自我〉と、それらの相克から〈自我は消滅してしまふところの天上的なものへの解消を迫る〉(意志)として〈絶対にさうした神に従ふわけにはゆかない〉(散文家としての自分)と、〈それに従ふかも知れぬ〉(詩人としての私)。詩人

が抱えたのは、精神と肉体の相克に端を発する自我の苦悶であるだけでなく、その苦悶を解消させようとする一方の意志と、それを許さないもう一方との拮抗であったのではなかったか。「橋上の人」に通じるモチーフをみることが出来る。いうまでもなく、前者を（あなた）が、後者を語り手が担っており、先に瀬尾氏のいう「鮎川の方法」は、そのうちの一方、自我の苦悶を解消させようとする方向を持つ（あなた）によって示されているものといえる。

傾斜する現実との擦れ合いによって生じる、自我の苦悶から逃れるように崩壊に向かった（部屋）。そしてそこでの葛藤を常に否定し続け、逃れてきた（あなた）。そういった一方の自己である（あなた）を語りだしてきた流れの中で、「橋上の人」第一作は、否定され続けた内なる自己の側から（あなた）への異和を語りだし、相対化した。外へ、先へと逃れてゆくこととする一方と、内へ向かい、自我の様相を直視しようとする一方との、自己の内部の相克をはじめて描き得た作品であるといえると思う。二つのものはそのまま拮抗の緊張のなかで閉じられてゆくが、そこには、

群青に支へられ 眼を彼岸へ投げながら／あなたはやはり寒いのか／橋上の人よ

とされる（寒さ）があるのであり、果たされないままにある二つのものの統一への希求をかくさず伝えている。あの「詩的総決算」の語は、そういった詩人の、おそらくその時点での最も真実の精神世界を吐露し得たところに与えられたのではないか、と考える。

注(1) 第一作(昭18・5「故園」)二作(昭23・6「ルネサンス」)三作(昭

26・8「荒地詩集1951」)また、橋の上に行む人、(橋上の人)という影像については、すでに長田弘氏が、T・S・エリオット「荒地」の中のロンドン・ブリッジの、節に触れて、「わたしの推断では、鮎川の(橋上の人)の影像とは、このロンドン・ブリッジのうえを流れる群衆の影像を直接の契機としてはぐくまれたものだと思ふ。」(「困難な時代の詩人」昭46・7「ゴルゴオン社」との意見を示している。

(2) 「詩的自伝として」(立風選書 鮎川信夫自撰詩集 昭46・10)

(3) 「けむれる一個の霧」(鮎川信夫著作集 第七巻「解説 昭49・11 思潮社」)

(4) 「橋上の人 論」(「詩の自由の論理」昭43・8 思潮社)

(5) 「椅子」(昭14・8)「室内」(昭14・11)「黄昏の椅子」(昭14・12)

「十二月の椅子」(昭15・1)「砂と椅子」(昭15・4)「形相」

(昭15・5)「雨をまつ椅子」(昭15・6)「雨の歌」(昭15・8)「形相」

(昭15・9)「陰翳」(昭15・10)「椅子」(昭15・12)「椅子」

(昭16・4)「不眠の賓客」(昭16・8)

(6) 注(4)に同じ

(7) 「鮎川信夫論」(「近代の奈落」昭59・1 国文社)

(8) 「サルヴァドル・ダリの憂鬱な小画集を、当時の鮎川はよく見つけていたものであった。溶けた時計や、ぶかっこうな脚を支柱に凭せている奇怪な人物。絶望の具象化の一つの典型として、それらはわたくしたちの官能に強く訴えるものがあつた。夢みる室内や「カタストロフ」「睡眠」などの詩篇に、ダリやそのほかのシュルレアリストの絵の影が色濃く出ている。」と、北村太郎氏は前掲解説のなかで述べている。

(9) 「戦争下の青年詩人たち」(「超現実と抒情」昭40・12 晶文社)

(10) 「椅子」(昭16・4)に(わたし)があらわれるが、これは、その

前の「囲繞地」(昭16・3)の(あなた)の内的独白として受けとめられ、他の室内詩篇と同等に扱いくい。(注(16)参照)

- (11) 注(4)に同じ
- (12) 注(7)に同じ
- (13) 「泉の変貌」(鮎川信夫、昭50・11国文社)
- (14) 「泉の変貌」は、題名に「明日は恋なき者に恋あれ 明日は恋ある者にも恋あれ 詩人」と、西脇順三郎の「ウィーナス祭の前晩」(Landscapes 昭8)で繰り返されるフレーズが付されている。この詩の世界が次なる世界の(前晩)としてあること、次なる世界への希望の込められていることが、ここからも知られよう。
- (15) 注(4)に同じ
- (16) 引用部分の前では、(あなたが倒れる場所といへば/ただ一脚の椅子があるだけ 気味悪くキーキーいふ音に/白昼は掠められ/馴らされた情性で/あなたの影だけが残される)と語られている。翌月「文芸汎論」に発表された「椅子」では、これに呼応するように、(わたくしが憩ふ場所といへば/ただ一脚の椅子があるだけ/気味悪くキーキーいふ音に/樹木の影は怯え/眠れる半身に垂れさがり/それは確かにわたしをささへている)とされ、「囲繞地」の先の部分での、(あなた)の内的独白であるかのようにある。また、この詩は、(ドアはなかば開いたまま)とはじめられ、外界から遮断されないという意味において、もはや、室内は室内たり得ていないことを知らせている。そして、(だが椅子のキーキーいふ音に/わたしの半身はすでに掠められてゐる)と、絶望的な様子が示される。
- (17) (薔薇色の頬に葉脈が透けてくる) (樹)、(華麗なあなたの指輪とともに) (カタストロフ)と、女性のイメージが託されていたのに対し、「囲繞地」では、(とげとげしい息子よ、(よそごとのやうに/パイプに煙草をつめる)等々、男性のイメージを持つようになる。
- (18) 「鮎川信夫―「橋上の人」の位置―」(国文学 解釈と鑑賞)昭50・4
- (19) 「献辞」(鮎川信夫論)昭56・6 思潮社

付記 本稿は、昨年度の日本近代文学会春季大会(一九八九・五・二八)での口頭発表を元にしました。

狐のレトリック

——「吉野葛」の語りをめぐって——

「さあ、行こら」「さあ、行こら」

紀伊の国の漆掻きがある夏の日、山の中でひるねをして眼をさますと、己はひよっとすると寝ている間に狐に憑かれやしなかつたかなと思うが、果して夜になってから友達のような男が三人ばかりやって来てこのように誘ったという。その友達というのは、見おほえのない、みなせいが三尺か四尺ぐらいの小男で、法被はっぴを来て、木や竹の杖をついていたといい、何か非常に面白そうに「行こら行こら」という。それを聞くとき行きたくて行きたくてたまらなくなるのだが、けれどもアレは狐だから行くのではないぞ、あんな者に誘われてはならないぞと我慢していると、友達たちは仕方なしに帰ってしまう。その後ろ姿に尻尾のようなものがチラチラ見え、あやっばり行かないでいい事をしたと思うが、あくる日の夕方になると、今夜も誘いに来やしなかなと心待ちに待たれるような気持ちになる。そうするうちに前の晩と同じようにやって来て、「行こら行こら」と誘う。それがもう、さも面白そうで、ついうかうかと

行きたくなるのだけれど、その晩も一生懸命に我慢した。が、三日目の晩には、とうとう我慢しきれなくて、その友達の言葉に誘われ家を抜け出してしまった。

「吉野葛」の約半年後に発表された「紀伊国狐憑^ゆ漆掻き語」はこのように話をはじめだが、「さあ、行こら」「さあ、行こら」という狐の誘いの言葉は、何かわれわれにとっても懐かしい、日常を越えたことも知れない、胸のわくわくするような不思議な魅力に充ちた世界への誘いの声のようにも聞きなされまいだろうか。漆掻きはこのあと、狐たちにさんざん山の中を引っ張りまわされ、狐の小便を飲まされたり、木の枝に解けたフンドシを引っかけてたりするのだが、こうして狐に連れ出された世界は、あるいは物語空間そのものといっているのではないだろうか。われわれも日常を越えた何か面白そうな物語世界の魅力に抗しきれず、その世界に誘われ入れば、ちょうど漆掻きが狐の小便を飲まされたと同じように、せぜともよい喜怒哀楽に身をまかせたり、ありもしないものを信じこまされた

りするのである。しかも面白いことに漆掻きは、山の中を引きずりまわされながら全く正気を失いつづけていたというわけではなく、例え、こんな一節もある。

此処はカノマツバラだと云ふんで、見ると成る程松原がある。けれども、その時に斯う、ほんやりと分かつたのは、私の村から有田郡の方へ抜ける山路にヤカンダニと云ふ谷があつて、めつたに人の通らない淋しい所なんです、そこをその漆掻きは前に一遍あるいたことがある。で、さう云ふ時にもいくらその記憶が残つてゐたものと見えてカノマツバラだと云ふけれども、どうも此処はヤカンダニのやうだから、「ヤカンダニぢやあないか」と云ふと、「なんだ、お前はヤカンダニを知つてゐたのか。ではもつと外の所へ行かう」と云つて、又方々を歩き廻つて、「さあ、どうだ、此処がカノマツバラだ」と云はれて見ると、今度は覚えのない土地で、松がずうつと生えてゐて、たしかに松原の景色になつてゐる。しかしさう云ふ間にもときどき正気に復るらしく、己は狐に欺されてゐるんだと云ふ考へがふいと起ることがあつて、三人の小男の様子なども、人間の姿をしてゐるやうに思へながら、どうかした拍子に尻尾が見える。

引用文中の「私」とは、漆掻きの行方が分らなくなつた時、最初に彼を見つけた鈴木さんという同じ村に住む者で、その鈴木さんが正気をとり戻した漆掻きから聞いた話を再話するというかたちでこの作品は物語られるのだが、このような箇所を読むと、もうほとん

どわれわれの物語体験そのものという感じがする。われわれは物語世界に遊びながら、常にこの漆掻きのように虚実皮膜の間にあり、そこがカノマツバラだかヤカンダニだか、いつも半真半疑の宙吊り状態のままにおかれるが、それはちよつど物語世界に没頭しながらも、どこか頭の片隅の覚めた部分で物語を判断しながら読みすすめる状態によく似ていよう。が、本来はそこがたしかにカノマツバラであるか、あるいはヤカンダニであるかは問題でなく、そこがカノマツバラでもあればヤカンダニでもあるような二重性をおびたものとしてあることこそが重要なのである。狐がカノマツバラだといえ、そこはカノマツバラとなろうし、ヤカンダニだといえればヤカンダニにもなるのであり、ヤカンダニをカノマツバラだといつてはばれしてしまうのは狐の欺し方が下手だったからで、いうまでもないことだけれど、それはちよつど下手な語り手（作者）による物語が尻尾を出してしまうのと同断なのだ。問題は化かす者と化かされる者との一種の緊迫関係で、狐がいかにかうまく人に化け、人を化かすかというところであり、語り手（物語作者）が聴き手（読者）の覚めた部分（正気）をもいかに欺しおすかという技術なのだといえよう。

「紀伊国狐憑、漆掻き語」は「盲目物語」と同じ月に発表されたものだが、川端康成は文芸時評で両作品をとりあげ、¹⁾「盲目物語」は、近代小説の常識を尺度とすれば、殆ど無意味である」と断じ、「盲目物語」に悩まされた批評家達は、茶漬に助けられたやうな意味で、「紀伊国狐憑、漆掻き語」（改造）を、甚だ愛してゐる。この短編はどここの田舎にもある狐憑きの話の典型的な一つを、話のま

まに書いたものである。(中略 私には、今まではどの作家も書かない種類の材料を谷崎氏が拾ひ上げたことが、面白く思はれる。他の作家がなぜ書かないかといへば、かういふ材料をどう解釈して扱へばいいかが分らぬからである。どうとも解釈しなかつたから、谷崎氏は書いたのである」と評した。森羅万象を解釈し、「意味」を見出さずにはやまぬ近代の自意識にとつて、解釈を放棄した無思想の谷崎文学が何と無邪気で澁刺と、馬鹿らしいものに見えたか、これはその貴重な証言である。が、おそらく事情は逆であつたらう。谷崎がどの田舎にもある狐憑きの話をそのままに、どのような解釈も加えずに書いたからこそ、近代の自意識が底なしの沼に足をとられたにもかかわらず、これは時代を超えた「意味」を獲得し得たのだし、今日一つの物語論としても、発表当時ほとんど批評家からは無視された「吉野葛」の注釈として読むことも可能ならしめるのである。ただ「盲目物語」がほんとうに近代小説の尺度から「無意味」な作品ならば、川端のような小説読みの達人に対し、谷崎のカタリカの技術もいまだしということではあろうが。

*

私が大和の吉野の奥に遊んだのは、既に二十年程まへ、明治の末か大正の初め頃のことであるが、今とは違つて交通の不便なあの時代に、あんな山奥、——近頃の言葉で云へば「大和アルプス」の地方なぞへ、何しに出かけて行く気になつたか。——此の話は先づその因縁から説く必要がある。

「吉野葛」はこう書き出されるが、なぜ「私」はこれを吉野行の「因縁」から説かねばならなかつたのか、おそらく「吉野葛」の読解の最大のポイントがここにある。それはおいおい明らかにするとし、その「因縁」とは、「私」が奥吉野を舞台に自天王を中心とした歴史小説を書いてみたいという計画を早くから抱いており、一高時代の友人津村がその地方に親戚をもつてゐるところから、これまでもいろいろ問ひ合わせる便宜があつたが、その津村から親戚を訪う用があるから一緒に来てみてはどうかと誘われたというものである。「もしあの時分に津村の勧誘がなかつたら、まさかあんな山奥まで出かけはしなかつたであらう」と「私」はいうが、津村の勧誘、——「何も南朝の歴史に限つたことはない、土地が土地だから、それからそれと變つた材料が得られるし、二つや三つの小説の種は大丈夫見つかる。兎に角無駄にはならないから、そこは大いに職業意識を働かせたらどうだ。ちやうど今は季候もよし、旅行には持つて来いだ。花の吉野と云ふけれども秋もなかく、悪くはないぜ」という津村の勧誘は、「紀伊国狐憑^キ漆掻^キ語」を読んでゐるわれわれには、何やら「さあ、行こら」「さあ、行こら」という、何か面白そうで、楽しそうな、つうかうかといつて行きたくなくなつてしまふような狐の誘ひの言葉にそのまま重なることに氣づかされよう。そう、どのようなもつともらしい理由づけがなされていようと、これは「狐憑き」という物語への誘ひの声であり、「私」は狐ならぬ、幾重にもフィクションのまつわりついた歴史的地名たる「吉野」という地靈に憑かれ、その山奥にうかうかと誘われ入るのだといえよ

う。

では、「此の話は先づその因縁から説く必要がある」という「此の話」とは何か。常識から考えてそれはまずこの「吉野葛」という作品そのものであるが、われわれの意識は、ともすると「此の話」の中心をなす津村の母恋いから妻問いへの身上話と限定して受けとりがちである。いや、「吉野葛」の前半は「此の話」を語り出すための因縁を説く部分なのだと判断すれば、そう受け留めたとしても決して間違ではないだろう。事実、これまでの多くの「吉野葛」論は、この作品の実質がそこにあるものと見て、論を組み立てて来たのだし、「此の話」の核がそこにあることも間違いないことなのである。しかし、「吉野葛」という「此の話」を物語る「私」は吉野を舞台とした歴史小説を構想中の作家であることと、津村の身上話の聴き手役として彼の友人であることを二つながら不可避的に演じなければならぬように、実は「此の話」という言葉の内実も同義的なものではないだろうか。つまり、語り手「私」の津村の友人としての側面にかかわる「此の話」と小説家としての側面にかかわる「此の話」との二つの位相があるわけだが、これまでわれわれは津村の身上話に眩惑されて、「吉野葛」そのものとして「此の話」を読む努力を怠つて来はしなかったか。谷崎の「吉野葛」執筆にまつわる困難は、前者の問題にもまして後者のそれにかかわっており、その比重の重さをおのずから示唆しているのである。

「周知のように谷崎は「私の貧乏物語」で、この作品をはじめ「葛の葉」という題で書きかけたが、「吉野の秋を背景に取り入れ、国

栖村の紙すき場の娘を使ふことが効果的であること」に気がつき、五十枚ほどで稿を捨てたといひ、その完成までに「足かけ三年」を要したといっている。この「葛の葉」から「吉野葛」への改稿問題は、近年中央公論社社長の嶋中雄作宛書簡が公表されたことにより、かなり明確な輪郭を見せてきたが、それによると、谷崎は昭和四年十一月から十二月末にかけてこの「葛の葉」の執筆にとりかかったようで、その内容について同年十二月七日付書簡には、「大体の筋は此の手紙の主人公の数代前の母と云ふのは、前身が当時の新町の遊女である、その遊女の実家が今でも吉野の山の方に百姓をしてゐて、その娘を嫁に貰ふことになる、それを捜しあてるのに、いろいろ古い身請の証文や艶書などを蔵の中から引き出して調べる」と云ふやうな事です」と記している。また興味深いのは、同じ書簡で「実はどうも書きにくいので又中途から書き直して手紙の文の形式に改めました、それでおくれました、或は中央公論より婦人公論の方に向きさうです。どちらでも御考へに任せます」といっていることであり、さらに昭和五年四月二日付の書簡には、「『葛の葉』は読み返しましたがどうも感心しません、これは童話に書き直して婦人雑誌か少年雑誌へ出したいと思ひます」とある。おそらく谷崎はこのテーマのもつ通俗的で、感傷的な甘さを抑えることができず、それに相応しい形式と文体を見つけあぐね、これを書きなやんだのだろう。「葛の葉」は一種のルーツ探して、その調査の過程に眼目がおかれていたようでもあるが、基本的には「吉野葛」の「その四狐噺」「その五 国栖」で語られる津村の身上話とそれほど大きく

異なるものでなかったと思われる。谷崎がこれを最初どのような形式で書こうとしたかは分らないけれど、途中から「手紙の形式」とし、さらには「童話」に仕立てようと目論むなど大部迷ったようである。たしかに三人称で書くか、あるいは手紙形式の一人称で書くかでは作品の印象そのものも大きく変わってきただろうが、しかしこの段階では少なくとも作家としての語り手「私」の存在は、まだ想定されていなかったようで、「葛の葉」から「吉野葛」への屈折はひとえにこの語り手「私」の導入にあり、これにより改稿もスムーズになされたようである。ということは、それはとりもなおさず「此の話」の両義化であり、津村の身上話にかかわる「此の話」から「吉野葛」という作品そのものの「此の話」への比重の移行をも意味するといえる。

ところでヴァレリーは小説の要件の一つとして「要約」することができるということ（「マルセル・ブルースト讚」）、「吉野葛」という「此の話」を最も手短かに要約するならば、どのようになるだろうか。——今から二十年程前、「私」は後南朝の自天王の事蹟を中心に歴史小説を書いてみたいという計画を抱き、吉野に親戚をもつ友人津村の勧誘に応じ、小説の資料を探訪すべく吉野の地を訪れることにしたが、そこで「私」は、津村から母恋いの心情と今回の旅の目的がその母の縁戚につながる娘を嫁に貰うための相談にあるといういきさつを物語る彼の身上話を聞かされる。そしてこの旅行は結局、津村にとって上首尾をもたらし、「私」の計画した歴史小説は書けずじまいに終わった、というふうにもなるだろうか。

つまり「私」が歴史小説にかえて、その折津村の語った身上話をそのままに書くというのが、この話の骨子となっているわけだが、ここであえて奇を衒つたい方をすれば、これは「語り」による小説殺しの小説ということにもなる。小説とは本来的に小説の小説、つまり小説の中で行われる小説の批評たることをまぬがれ得ぬ文学ジャンルなのだが、小説家としての語り手「私」の導入は、この作品のそうした傾向を一層深めることになり、感傷的で通俗的なテーマを持つ、単線的な物語「葛の葉」もメタ小説「吉野葛」としてならば再生することが可能となったわけである。

「私」ははじめ自分の計画する歴史小説について、「作者はたゞ与へられた史実を都合よく配列するだけでも、面白い読み物を作り得るであらう。が、もしその上に少しばかり潤色を施し、適当に口牌や伝説を取り交ぜ、あの地方に特有な点景、鬼の子孫、大峰の修驗者、熊野参りの巡礼などを使ひ、王に配するに美しい女主人公、——大塔宮の御子孫の女王子などにしてもいい、が、——を創造したら、一層面白くなるであらう。私はこれだけの材料が、何故今日まで歴史小説家の注意を惹かなかつたかを不思議に思つた」と、いまでも完成させられそうな大口をたたきながら、その結果において「私の計画した歴史小説は、や、材料負けの形でとうとう書けずじまつた」という。これでは、つむじ曲がりの花田清輝ならずとも、「いささか無責任というものではなからうか」といいたくなくとも無理はない。が、「私」の計画する歴史小説とは、谷崎にあっては、間違いなく「吉野葛」の直前に未完のまま放りだした「乱菊

物語」に対応するものであろうし、わざわざ「大衆小説」と銘打つたこの歴史小説は、芥川龍之介との論争を生んだ「饒舌録」での谷崎の小説観をみずから実践したものとしてあつたはずである。ケネス・パークは、あらゆる創作はそれがかわる状況が提出した問題に対する解答、——しかも戦略的な、文体化された解答なのだとい⁴うが、「吉野葛」もまたそれがかわる文学的状況への一つの答案であるならば、「私」の「無責任」を責めるより、やはりここにわれわれは谷崎の小説への批評を読みとらなければならないのではないだろうか。

周知のように「饒舌録」において谷崎は、芥川の「話」らしい話のない小説」に対して、「構造的美観」ということをいい、「凡そ文学に於いて構造的美観を最も多量に持ち得るものは小説であると私は信じる。筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨て、しまふのである。さうして日本の小説に最も欠けてゐるところは、此の構成する力、いろ／＼入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能、に在ると思ふ」と主張した。そしてまた「現在の日本には自然主義時代の悪い影響がまだ残つてゐて、安価なる告白小説体のものを高級だとか深刻だとか考へる癖が作者の側にも読者の側にもあるやうに思ふ。(中略) 私はその弊風を打破する為に特に声を大にして「話」のある小説を主張するのである」といい、「小説と云ふものはもと／＼民衆に面白い話をして聞かせるのである」というが、こうした小説観が大正九年の「芸術一家言」での漱石の「明暗」に対する手厳しい批判とも無縁でないことはいままで

もあるまい。ところで伊藤整は、「デカメロン」や「カンタベリー物語」など庶民の公共的な芸術である物語としてはじまつた小説が、印刷術の普及によつて孤独な書齋で自己が自己に向つて発する個人の内なる声の表白の場と化したといい、小説という形式には本源的に決して融和することのないこの二つの性格、矛盾が存するのだというが(小説の方法)、芥川と谷崎との論争における両者の小説観の相違による論点のすれちがいに、おそらくこうした小説の孕む本質的な矛盾があつたものと思われる。谷崎が、いわば俗語による庶民の物語から出た、底部からの裏がえしの暴露的な発想法に貫かれた「低さからの補足」を希求したのに対し、芥川はその「詩的精神」によつて、本来的には叙事詩の形式に依存してきた「騎士道的な高い精神や宗教的な告白の精神」といった「高さへの飛翔の願望」に駆りたてられたのだともいえよう。

芥川と谷崎の論争は昭和二年のことであるが、大正末から昭和初年代にかけてのこの時期は、日本の近代小説にとって一つの反省期にあたり、そうした小説本来の矛盾がさまざまなかたちで露呈されたとときだといつてよい。「饒舌録」で谷崎はスタンダールの「パルムの僧院」を口を極めて推奨し、そこに小説の一つの理想を認めていたが、これなどは小説の隆盛期にその二つの性格がさしたる矛盾を露呈することなくうまい具合に結合したもので、フロロベール以降、小説が方法意識によつて書かれるようになると、その矛盾はいよいよ顕著なものとなる。漱石の「明暗」は、作者のエゴが仮託された作中人物の内面が息苦しいまでに分析、解剖され、作品そのもの

のが現実を遊離して、庶民のエゴを充足させる物語としての面白さという点からは最早窒息状態の一手前までできてしまっているといわざるを得まい。日本の近代小説における一つの頂点と目され、谷崎のいう「幾何学的」構造とスケールの大きさをもった小説であり、しかも敬愛する漱石の作品であるにかかわらず、谷崎が「明暗」を激しく罵倒し、完膚なきまで批判しなければならなかった所以はおそらくこの点にこそあったのだろう。またこの時期にはこのような作品が書かれる一方、小説の孕む本源的な矛盾から当然の帰結として大衆のための物語が出現し、小説は純文学と大衆文学とに分枝するが、谷崎が大衆文学に同調的姿勢をとり、肩入れしていったのも一つの必然のなりゆきであった。そしてわざわざ「大衆小説」と銘打った波瀾重畳の物語「乱菊物語」は、「正」とともに「饒舌録」に表明した自己の小説観を實踐したものであったが、それは想半ばにして挫折し、未完のまま放棄せざるを得なかったのだ。それにはいわゆる細君讓渡事件と騒がれた千代夫人との離婚をめぐる家庭内の紛擾も大きくかかわっていたのだろうが、それにもまして谷崎が漱石の「明暗」に欠如していると批判したところの「芸術的感興」そのものを盛り込むことがむずかしかったからではないだろうか。例えば、その前半部分は作中人物の行動を追って物語は快調なテンポで展開するが、途中からややもすると心理の世界に筆が入り、作品の調子に変化があらわれたりするの、やはり小説という形式のもつ二つの性格がうまく結びつかず、齟齬をきたしたためであったろう。また描写と会話を主体とする小説はつねに過去形としての現

在を出現させることになるが、そうした形式が歴史のものに向かなかったことはいまでもなく、「乱菊物語」の失敗はやがて谷崎に、「小説の形式を用ひたのでは、巧ければ巧いほどウソらしくなる」というような「春琴抄後語」に表白される近代の小説形式そのものへの強い懐疑を促したと思われるのだ。いうなれば「吉野葛」は、こうした文学的状况にかかわる一つの答案として構想され、呈示された作品なのである。

*

すでに諸家によって指摘されているように、「吉野葛」はあらゆるものが「二極に引き裂かれた志向の揺れ、ぶれ、ずれそのものの中に」(三田村雅子)あり、⁽⁵⁾「吉野葛」自体を狐ととらえ、そこに見られる両義性をそのままに受け入れること」(原章)⁽⁶⁾で一つの世界が見えてくるような作品である。たしかにここにはカノマツバラはヤカンダニであり、ヤカンダニはカノマツバラでもあるような、あるいは狐が人に化け、人が狐に化けるような両義性が支配し、實際津村が「自分は忠信狐ではないが、初音の鼓を慕ふ心は狐にも勝るくらあで、自分は何だか、あの鼓を見ると自分の親に遇つたやうな思ひがする」というように、人と狐との境界はとりはらわれ、両者は一体化されてあるのだ。また「私」が遊んだ「大和の吉野の奥」とは、地理的に奥まっているばかりか、古代からの日本人の心の奥処であり、聖性と汚穢との混りあう場所でもある。また「私」が津村とともに吉野川に沿って歩む空間的な移動は、そのまま過去に

向つての時間的な遊行ともなり、はじめ確かな「史実」とされた後南朝の自天王の事跡は、のちに「伝説」とされ、ことさら晦渋な地唄の文句は、子が母を慕うようでもあるが、相愛の男女の哀別離苦をうたっているようでもある両様の意味をもつのだ。しかも語り手「私」にとつて吉野とは、歌舞伎の「妹背山婦女庭訓」や「義経千本桜」、あるいは謡曲の「国栖」や「二人静」など虚構の舞台空間と現実とが緋い交り、両者が反転するような場所なのであり、そもそも「私」の語り出す「此の話」からして両義的なものであつた。

そしていうまでもなく「吉野葛」の中心にあるのは、母——狐——美女——恋人——という密接な連想であり、津村は狐を介して「母であると同時に妻でも」ある「永久に若く美しい女」を恋慕うのである。そこでは母は狐として幻想され、みずからも「忠信狐になぞらへ、親狐の皮で張られた鼓の音に惹かされて、吉野山の花の雲を分けつ、静御前の跡を慕つて行く身の上を想像した」というわけである。このようにこの作品世界ではあらゆるものが二重化されて存在の両義性があらわとされるが、こうした両義的世界は谷崎の近代小説批判と語りの文体の獲得とにどのようにかかわるのだろうか。先にも触れたように印刷術の普及によつて小説は大きな質的变化をきたし、内面の拡大やエゴの肥大化をもたらししたが、またマクルーハンによれば、活字印刷術の発明は人間の五感から視角のみを分離し、聴覚や触覚など他の感覚とのバランスを崩して、感覚機能どうしの共感覚的調和を阻碍することになつたという（「グーテンベルクの銀河系」）。たしかに諸感覚から抽象的な視覚のみを切り離し、

現実を知覚認識することは、見る者に全体的なパースペクティブをもたらず代わりに、外界を接触不可能なものとし、必然的に人間を孤独な覗き魔とせざるを得ないだろう。しかも印刷術とほぼ同時期に登場した透視画法による遠近法は、視点の固定化を要請し、消失点（ヴァニッシュポイント）に収斂してゆく連続的にして均質な、秩序だつた時空間を用意し、両者があい俟つて抽象化、画一化された断片的線形世界を現出させたのだという。そして、カロザーズの次のような言葉を引用している。「ことばが記述されるとき、いうまでもなく視覚世界の一部となる。視覚世界を構成するほとんどの要素とひとしく、書かれたことばは静的な事物となり、聴覚世界一般、なかならず話された語に特徴的であつたあの力強さ、ダイナミズムを失つてしまう。書きことばは、聴かれたことばがもつ聴き手への直接の呼び掛けという個人的な要素の多くを失つてしまう。見られたことばはそれを読む自分に対して書かれたものではない。また読む、読まないにしても、読み手の気分ひとつに掛つている。（中略）かくて、一般的にいって、ことばは視られる存在となることによつて視る者に対してどちらかという冷淡な世界の側へと加わるのであり、その世界はそれまでのことばがもつていた呪術的な魔力が抽象化によつてすっかり抜き取られてしまつた世界なのだ」。

「吉野葛」をはじめとする昭和初年代の谷崎文学が多く語りの文体を採用した理由には、おそらくこの辺りの事情がかかわつていたのだろう。勿論、それらの作品ははじめから書かれた言葉としてあり、語りの文体といつても聴覚言語として装われた視覚言語、疑似

聴覚言語としてあるに過ぎない。が、印刷術と遠近法が、視点の固定化によって内部への指向を深め、本来五感の相互依存により自然の中の生きた力としてある言葉を、精神に対する「意味」の専制を許す、冷淡な非個性的視覚言語の価値を優先させてしまい、言語機能のもつ多元的、多義的、多視点的な世界を抑圧するものとして働いたことは疑い得ないのだ。谷崎が採用した多様な語りの文体は、そうした硬直化した視覚言語のもつ力強さやダイナミズムを少しでも回復しようとする異議申し立てとその反省を促すものとしてあることは間違いないだろう。

「文章読本」で谷崎は、「現代の口語文に最も欠けてゐるものは、眼よりも耳に訴へる効果、即ち音調の美で」あるといい、「音読の習慣がすたれかけた今日に於いても、全然声と云ふものを想像しないで読むことは出来ない」という。たしかにわれわれは黙読していても、無意識のうちに喉の奥の筋肉を動かし、文字を音に換えており、視覚と聴覚との相互作用から一つのイメージを形成しているのである。今日流行の速読術は、この視覚と発話―聴覚運動とを切り離すところからはじめられるわけであるが、近代の印刷された文章は、引用符や句読点、段落冒頭の一字下げ等の視覚的補助物により、そうした速読の道への手助けをしてきたことはいうまでもない。谷崎の語りの文体は、何より活字印刷によって失われゆく文字の、そうした声を取り戻そうとする試みであり、その結果、「盲目物語」や「蘆刈」の平仮名を多用した「センテンスの長い文章や「春琴抄」における句読点の省略、変体仮名活字の使用など、明らかに速読さ

れることを意識的に拒絶した文体が用いられることにもなるのだ。「吉野葛」の文体はそうした顕著な特徴的性情を示すものではないが、語り手「私」の計画した歴史小説をしりぞけ、それを無効としてしまふ津村の「語り」の魔力は、描写を主体とする小説形式による視覚的客観性を超えた呪術的な聴覚世界へと読者を誘うものであるろうし、ことに「その四 狐囃」における直接話法による津村の語りは、土地の童謡や地唄などの音曲を導入し、視覚言語の中にも声をとり戻そうとする試みなのであったといえよう。そればかりか、吉野の地に赴いた語り手「私」は、まず上市の町の様子を輪郭鮮やかに描きながら、「澄み切つた秋の空気の中に、冷えどと白い」障子戸や、何処からか聞こえる「鍛冶屋の槌の音と精米機のサアサア云ふ音」に触れ、また葉摘の里の大谷家でだされたずくしについては「歯ぐきから腸の底へ沁み徹る冷めたさを喜びつ」、「私は自分の口腔に吉野の秋を一杯に頬張つた」というが、明らかに「私」の語りは、触覚、聴覚、味覚など諸感覚を動員しての感覚のハーモニ―を奏でよう工まれているのである。

こうした共感覚的世界が視覚占有の「意味」の体系としてある近代の遠近法的思考に対峙してあることはいうまでもない。固定化された視点は消尽点に向つての確乎とした不動の「意味」の確定を幻想させ、十九世紀の科学文明の発達はそれに到達するための科学的方法を用意したが、その基底にあるのはあらゆる現象に対してそれを決定づけた因子、もしくはそれに先立つところの状況の発見という視覚的にして連続的な因果律の観念であった。二重映しの両義性

の世界とはそうした因果関係の支配を脱し、「意味」の専制から逃れようとするものである。ここではあるものに二重の意味が折り重ねられるが、重ねられると同時に微妙にずらされ、そのズレのあわりにこれまで見えていた世界とは、おのずから違った相貌の新たな幻想空間が現出されるのだ。それはちょうどルネッサンス期以前のモザイク的構図において二次元の平面にさまざまなモチーフが共存し、それらが互いに作用しあつて、見る者の視点の移動につれて多層レヴェル的な複合世界が創り出されるのに似ていようし、「吉野葛」にその全文が引用される地唄「狐唄」の文句はその典型をなすものといえる。また「その三 初音の鼓」には菜摘の里の山谷家に家宝として伝えられる静御前の初音の鼓を見せてもらいにゆく箇所があり、「元文二年巳年」の年号のある位牌を静御前のものではないかと信じている主人を前にして「私」は、「今更元文の年号がいつの時代であるかを説き、静御前の生涯について吾妻鑑や平家物語を引き合ひに出す迄もあるまい」といい、次のようにいう。

要するに此処の主人は正直一途にさう信じてゐるのである。主人の頭にあるものは鶴ヶ岡の社頭に於いて、頼朝の面前で舞を舞つたあの静とは限らない。それは此の家の遠い先祖が生きてゐた昔、——なつかしい古代を象徴する、或る高貴の女性である。「静御前」と云ふ一人の上臈じやうらふの幻影の中に「祖先」に対し、「主君」に対し、「古へ」に対する崇敬と思慕の情とを寄せてゐるのである。さう云ふ上臈が実際に此の家に宿を求め、世を住み侘びてゐたかどうかを問ふ用はない。せつかく主人が信じてゐるに任せておいたらよい。強ひて主人に同情をすれば、或はそれは静ではなく、南朝の姫宮方であつたか、戦國頃の落人であつたか、いづれにしても此の家が富み榮えてゐた時分に、何か似寄りの事実があつて、それへ静の伝説が紛れ込んだものかも知れない。

ここではものごとの真偽、あるいは歴史的事実か否かということが問題なのではない。近代の思考法が捉われ、憑かれたように求めつづけた事実や真実を絶対的な基準とする視点からすれば、元文の年号をもつ位牌を静御前のものと盲信することは全く無意味であるが、そこから少し視点をずらすことによつて、「私」は、それを静御前のものと正直一途に信じ込んでいる主人の頭の中にあると想像されるような「なつかしい古代を象徴する、或る高貴の女性」の像を析出する。勿論、それが主人の頭に実在するかどうかは問題でなく、それは静御前の幻影と南朝の姫宮方か戦國の落人か、要するに任意の「古へ」の上臈のイメージが重ねられ、相互作用しあうところから生みだされたものであり、その「崇敬と思慕の情」において歴史的眞偽を問うことは無効とされるのだ。そして、その「なつかしい古代を象徴する、或る高貴の女性」に対する「崇敬と思慕の情」が、のちに津村の「未知の女性」としての「母であると同時に妻である」ある「永久に若く美しい女」に重ねられることはいうまでもないのだが、とするならば、その津村の思いのまつわる「初音の鼓」もまた、それがホンモノかニセモノかを問うことは意味をもたなくなるだろう。このようにこの作品世界では、あるものは一つの視点

から別の視点への移動によって別様の相貌をみせ、そのズレのあわいに現出するイメージは、別のもう一つのイメージと出会うことで、新たな虚構を生み出すこととなるのだ。歴史的事実と虚偽、ホンモノとニセモノを隔てる境界領域は失われ、あらゆるものは整序づけられた厳格な「意味」の拘束を逃れて、さまざまなレヴェルでの結びつきが可能となる。かくて反歴史主義に貫かれた「吉野葛」の虚構空間では、歴史小説執筆のための取材旅行は別の作品を生み出す結果となり、母恋いの旅路は妻問いの路へと通ずることになるのである。

さて伊藤整は、印刷術の出現によって小説が孤独な書齋の作者の内なる声の表白の場と化したといっていたが、遠近法による視点の固定化は個人主義の強調を促し、自我意識の確立は分断化された競争社会をつくりだしたといわざるを得まい。しかも個人主義を育んだ近代の視覚的空間が均質である限り、個人もまた均質でなければならぬわけだが、ここに自己のユニークな視点が要請される近代作家の抱え込んだアイロニーがある。ペンヤミンのいうように「孤独のなかにある個人こそ、小説の生れる産屋」(「物語作者」)なのであり、「小説を書くとは、人間生活の描写を通じて、公約数になりえぬものを極限までおし進めることにほかならない」のだが、近代小説の抱え込んだこうしたジレンマから抜け出すために、われわれはまずこの「個人」というものを解体し、他者とのコミュニケーション、ならびに共同体験の回復をはからねばならないのではないか。谷崎がそのための手段の一つとしてとった方法は古典の引用であり、

「引用という織糸でおられたテクスト」(東郷克美⁽⁷⁾)の中に自己のエゴを解き放つことであった。どのような古典が、どのように引用されているかは既に諸家の論に詳しいので、ここに一々繰り返して説明することは避けたい。が、一つだけ例をあげれば、津村は自己の身の上を語るに先立って、自分の「心持は大夫人でない、又自分のやうに早く父母を失つて、親の顔を知らない人間でない」と、到底理解されないかと思ふ」といっていたが、自己の「未知の女性」に対する憧憬」といった気持ちと、地唄の「狐囃」や馬方三吉、葛の葉、千本桜などの芝居を引き合いに出しながら説明し、「蓋しかう云ふ心理は、自分のやうな境遇でなくとも、誰にも幾分か潜んでゐるだらう」と、自己の心理の特殊性と普遍性を二つながら示す。津村はいわば自己の内部を古典に托して外部の他者へと開く一方、自己の五感を通じて知覚認識し得た固有の経験的な世界を保持しながら自己を語り出しているのだといえよう。それは語り手「私」の語りにおいても同様であるが、「私」の語りと同時に津村の話そのものをも引用するかたちになっているのだ。しかもはじめは直接話法によりながら、中程から間接話法に切り替え、自己の語りの中に津村の語りを抱撰、融合してしまい、そうすることで「私」は、津村の体験を自己のそれとしても追体験し得る可能性を確保することになるのである。

近代の小説形式が抱え込んだジレンマから抜け出すために、谷崎がとったいま一つの方法は、物語の祖型に回帰し、物語を語り手が物語るのではなく、語り手を超えた何かしら大きな力が、——西洋

ならば詩神ミューズ、わが国ならば物の怪に通ずるようなモノが、語り手をして語らしめるのだという枠組の設定である。おそらくここにこの物語が、「私」の吉野行の「因縁」を説くところからはじめられなければならないかつた必然性があつたのだと思われるが、事実、「土地が土地だから、それからそれと変つた材料が得られるし、二つや三つの小説の種は大丈夫見つかる」との津村の言葉に勧誘された「私」は、歴史小説の執筆という「私」の意志を超えたところに「吉野葛」という別の物語を紡ぎだすことになるのだ。これはいわば語り手「私」に憑依した吉野の地霊が物語らせた物語であり、津村の勧誘の言葉に誘われ、ついうかうかと吉野の山奥にはいり込んだ「私」は、そこで今度は津村に憑依した「狐」の話をきかされることとなるのである。永井荷風の「狐」には近代における狐のどつた命運が遺憾なく抽象的に描き出されているが、この「吉野葛」においても、母の実家の祖母夫婦は稲荷信仰に凝り固まり、その手紙にも狐のことがしきりに説かれ、「祖父なる人は狐を自由に呼び出すことが出来」たという。が、津村が訪ねあてた母の実家の国栖の家には、庭の片隅に稲荷の祠が残されているものの、最早「白狐の命婦之進」とやらは姿を現わすことはないのである。しかし、津村を母の実家に導き寄せ、お和佐との結婚話に至るまで誘つたのは、やはり母の実家の「守り神」としてあり、「一家の運命を支配してゐたやうに思へる」という狐なのではなかったか。というのは、その結末において津村とお和佐の二人が吊り橋を渡る時、「下駄の音がコーン、コーンと」谷に響きわたるところには、「吉野葛」とい

う物語空間に姿を消したはずの狐が、間違ひなくいまだ棲みついていることが証したてられているからだ。かつての神通力をもつと信ぜられた狐の存在はなくなり、狐憑きという現象も精神病の一種と見做されるようになったとしても、狐にそうした観念(幻想)を付与せざるを得なかつたわれわれの心的メカニズム、あるいはモノに憑かれるわれわれの心性そのものまでがなくなつてしまつたわけではない。狐は所詮狐に過ぎず、狐にとつてはいい迷惑でもあつたらうが、この不思議に魅惑的な動物にいろいろな観念が付着することによつて、さまざまなフィクションがうみだされたわけで、事実、明治の文明開化この方の憑かれたやうな近代化もまた一種の狐憑きでなかつたとは誰に断言できようか。しかも「吉野葛」という物語空間には一義的な「意味」の確定を拒む両義性という狐のレトリックが生息し、「百の心理解剖や性格描写や会話や場面の転換も、畢竟何するものぞ」(春琴抄後語)という近代の小説形式を批判する原理として、小説が失つてしまつた文学にとつて何か大切なものをとり戻しているのである。「さあ、行こら」「さあ、行こら」といふ狐の言葉に誘われ、ついうかうかとこの物語世界にはいり込んでしまつたものは、語り手の「私」や津村ともどもう立派な「狐憑き」なのだといえよう。

注(1) 川端康成「文芸時評」(中央公論) 昭6・10

(2) 水上勉「谷崎先生の書簡」ある出版社社長への手紙を読む その

二(「中央公論文芸特集」昭60・3)

- (3) 花田清輝「吉野葛」注（『室町小説集』所収、昭48・11、講談社）
- (4) 森常治「ケネス・パークのロゴロジ」（昭59・6、勁草書房）参照。
- (5) 三田村雅子「二股道の果て——「吉野葛」の旅から「蘆刈」「夢の浮橋」へ——」（『日本の文学』昭63・5）
- (6) 原章二「狐と近代」（『加藤一雄の墓』所収、昭和62・8、筑摩書房）
- (7) 東郷克美「狐妻幻想——「吉野葛」という織物」（『日本の文学』昭62・4）

『吉野葛』の物語言説と「私」の位相

金子明雄

はじめに

「表面的にはいとも気楽に書いているような印象を受けるが、実は精密に計算された布置と結構とを持っている」⁽¹⁾。長野嘗一は『吉野葛』の構成についてこのように記している。この言葉は『吉野葛』が読者に与える印象の最大公約数を探り当てていると言えよう。読者の多くは随筆か紀行文でも読んでいるかのような気ままでのんびりした雰囲気を感じるであろうし、読み終えて小説としての構成の緻密さに感服することにもなる。このような反応に關するかぎり、発表当時の読者と現在の読者の間に大きな隔たりを認めることは出来ない。

前半部分（「その四」まで）を読んだ広津和郎が「二十年前の吉野紀行の思ひ出を書いてあるだけで、のんびりしてあていいが、併し長過ぎるので退屈である」と評したことはよく知られている。これを単なる早とちりと片づけてしまうのは早計であろう。結末まで読

んだはずの『国民新聞』も「この文章を創作の中に組み込んだ編輯者の気持はどうしてもわからぬ。紀行文でい、ではないか」と述べており、また「これは紀行文である、小説でないといふ批評が方々にある」という千葉亀雄の証言もある⁽²⁾。これらを総合すると、紀行文とする見方が同時代評の中で必ずしも少数派ではなかったことになる。したがって、そこに当時の読者の読み取った『吉野葛』の一面が正確に示されているとすべきなのだ。つまり、『吉野葛』は紀行文あるいは随筆としての読解を許容する側面を持つのである。

紀行文のような印象を与える部分を小説としての構成の中に再定位置し、その構成の緊密さを評価しようとする読解は少し遅れて表明される。紀行文のように読める部分、すなわち川に沿って道筋を「伝説と作者自身の見聞と感想と批判とを加へながら辿つて行く方法をとつた」部分は「日常生活を離れた、少なからず現代はなれのした内容」の話を提示するための舞台装置であり、小説の内容を「極めて自然に思はせる効果を挙げた」とする水上瀧太郎は、「一見何の

奇をも求めない淡々たる行文の底に、深くたくんだ構想が一糸亂れず根を張つてゐる」と『吉野葛』に高い評価を与える。この評は「驚くべきは、この作者一流の念の内つた構想である」とする宇野浩二⁽⁶⁾の発言と共に「吉野葛」評価の転回点を成した。これ以降、紀行文的でないし随筆的側面は、小説全体の構成の内部で主題や動機と関係づけて論じられるか、いわゆる「古典回帰」の脈絡で小説手法の變化と関係づけて論じられることになる。「吉野葛」論の変遷はともかく、これらの積極的な評価が、その紀行文的な側面を全面的に否定してはいない点に注意しておく必要がある。否定するのではなく、それを小説としての存立に不可欠な要素と見直すのである。逆に言えば、紀行文ないし随筆としての読みを促す側面を認め、そのような側面を含んだ小説としての読解を指向する読者に対して、『吉野葛』は隅々まで配慮の行き届いた精緻な構成や語り的手法を現出させるのである。

このように考えると、のんびりとした雰囲気味わうにせよ、複雑な構成に分け入るにせよ、『吉野葛』を読み解く鍵が紀行文か随筆でもあるかのような側面に隠されているように思われてくる。細部まで見事に構築された小説でありながら、紀行文あるいは随筆としての読解を許容し、時にはそれを積極的に促す。そのような『吉野葛』の特質について検討を加えるのがここでの私の課題である。

ところで、ある小説が紀行文か随筆のようにも読めるといふ事態を分析する場合、二つの方向からの接近が想定可能である。その二つの方向をとりあえず小説の読解に働く内からの力と外からの力と

区別することによつて。

内からの力とは小説の構造的な読解可能性を規定する作用である。小説の構造上要求される役割としての読者の態度（内包された読者）を引き受けた時、読者は初めてあるまとまりを持つ小説の意味と対面することが出来るようになる。そして、そのような役割を取得し遂行した読者に開示される意味によつて、小説の構造的な読解可能性の範囲が画定される。役割としての読者の位置を構造化し、構造上合理的な意味を開示する小説の働きこそ読解に作用する内からの力に他ならない。

それに対して外からの力とは、小説それ自体とは隔たった位置にいる読者の中で準備され、その読者の読む行為に影響を及ぼす様々な読書の枠組の作用である。ある時代の読者に共有される小説と随筆との分節基準は、外からの力として働く作用の一つである。

この二つの力の作用の均衡点に具体的な一つの読解が生起する。したがって、両者を分析し、その関係の様態を明らかにすることが出来た時、初めて小説の読解の全体像が姿を現すと見えよう。

小説の読解の全体像を見出そうとする場合に、作者の創作意図や方法意識はどのように位置づけられるのだろうか。言説化された作者の意図は、最初の読者としての作者が他の読者に期待し得る読み方を表明したものに他ならない。そこには小説と特定の読解を結びつける何らかの因果関係が想定されている。その想定と小説の構造を対照させることで、小説の構造と具体的な読解との経路、すなわち読解に作用する二力の関係の様態を探ることが出来るはずである。

『吉野葛』（一九三二年）『蘆刈』（一九三二年）『春琴抄』（一九三三年）などの小説に限れば、そこに働いている谷崎の方法意識をある程度まで推測することはさほど難しくない。それらはいずれも詳細に描くのではなく要約的に話すという手法を共有しており、それが読者に本当らしさを感じさせる工夫の一つと見なせるからである。

芥川龍之介との論争を引き寄せることになる。「うそのことではないと面白くない」という「話の筋」を重視する立場は、そのまま「うそ」を本当らしく感じさせる技巧の探究へと谷崎を導いていく。その過程と帰結は次のような発言を追っていくことで明らかになる。

小説の技巧上、嘘のことをほんたうらしく書くのには、——或はほんたうのことをほんたうらしく書くのにも、——出来るだけ簡潔な、枯淡な筆を用ひるに限る。（『饒舌録』一九二七年）

小説の描写なども不必要に念が入り過ぎ、細か過ぎる傾きがあつて、そのために却つて鮮明を欠き、印象が希薄になる。（中略）

元来うそをほんたうらしく感じさせるのには、成るべく簡単に書くのに限る。くどく説明すればするほどうそが一層うそらしくなる。（現代口語文の欠点について、一九二九年）

読者に実感を起させる点から云へば、素朴な叙事的記載程その目的に添ふ訳で、小説の形式を用ひたのでは、巧ければ巧いほどウソらしくなる。（『春琴抄後話』一九三四年）

ここで述べられているのは少しも複雑なことではない。なるべく簡潔に書いたほうが本当らしくなるというのである。この発想は、描写を節約し「余りはつきりさせようとせぬこと」と「表現を内輪に

し、物事の輪廓をぼやけさせ」て「意味のつながりに間隔を置くこと」と、すなわち「含蓄」を強調する『文章読本』（一九三四年）での見解と相通じるものがある。そして、「どう云ふものかわれ／＼日本の創作家は年を取るとだん／＼会話を書くことが億劫になるらしく、小説よりは物語風の形式を択ぶやうになり、しまひには地の文さへも簡略にして、場面を描き出す面倒を厭ひ、物語風から一層枯淡な随筆風の書き方をさへ好むやうになる」という言葉に示唆される「随筆風の書き方」に簡潔に書く方法の具体像が結晶することになる。

文体の面に限るならば、『現代口語文の欠点について』や『文章読本』で述べられる、主格、発話ないし想起を示す動詞、鈎括弧の省略や文末の形とた形の使い分けなどが「随筆風の書き方」の具体的手法と関係すると思われる。しかし、それらと構成をも含めた小説の手法との関わりは不透明であり、それが具体的にどのようない実を持つのか直接検討出来るだけの材料はない。ここで確認出来るのは「随筆風」という方法が読者に本当らしさを感じさせる手段として明確に意識されていた点である。言い換えれば、読者としての谷崎自身がこれらの小説を「随筆風」に読み、その書かれ方に本当らしさを感じていたということである。

ここで二つの問題が生じる。一つは、「随筆風」に本当らしさの保証を求める谷崎の発想がどこまで同時代の読者の意識と重なるかという点である。もう一つは「随筆風」と一口に括つても『吉野葛』と『蘆刈』や『春琴抄』とでは受ける印象がかなり異なるという点

である。前者は谷崎の意図する「随筆風」の内実と同時代の読者の受け止め方とのずれと重なりの問題であり、読解に作用する外からの力の復元作業が要求されるであろう。後者は「吉野葛」の構造の独自性の問題である。私がここで取り組みたいのはこの後者の問題である。「随筆風」という谷崎の言葉は直接には「春琴抄」に向けられたものである。それは、結果的に最も随筆風と見られることになった「吉野葛」の構造を分析し、「春琴抄」との異同を検討することの重要性を高めている。なぜならば、その異同が谷崎と同時代の読者との間にある小説の読み方の差異の構造的條件を明らかにするからである。私のねらいは、紀行文か随筆であるかのような雰囲気を読者に伝える「吉野葛」の構造を語りの分析枠組によって記述し、その構造を他の小説と比較する基盤を作ることにある。

I 「吉野葛」の物語言説の構造分析

ある小説のもたらす随筆か紀行文であるかのような印象について、その小説だけを材料に検討しようとする場合、誰しもが先ず目をつけるのは話の筋であろう。どう読んでもまとまった話の筋らしきものがなく、取り留めのない身辺雑記や旅の思い出などが主な内容を占めると思われる時、読者はその小説を随筆か紀行文のように感じる可能性がある。この点は誰にも否定できない。しかし、そこに大変な曖昧さがあることも事実である。身辺雑記のような内容の小説も、話の筋の面白随筆も存在するのだ。話の筋や風景を表現する言説の量だけに印象の質を左右する要因を見るのは危険である。そ

れらの言説を読者に提示するやり方にも目を向ける必要があるのだ。「吉野葛」をめぐる私の関心の中心もそこにある。

「私」が二十年程前の吉野旅行について、その因縁と首尾を物語る。「吉野葛」のあたかも随筆か紀行文であるかのような印象がこのような物語言説の基本構造に由来していることは間違いない。しかし、この基本構造が直ちに随筆的な効果に結びつくわけではない。「吉野葛」同様二十年ばかり前の出来事を「私」が語る構造を持つ「少年」（一九一一年）を例に取って考えてみよう。

「少年」の場合、「私」が現在の自分に関わる情報ははっきりと読者に示すのは、「もう彼れ此れ二十年ばかりも前にならう。漸く私が十ぐらゐで、(中略)取り止めのない夢のやうな幼心にも何となく春が感じられる陽気な時候の頃であつた。」という冒頭部分と「彼の青大将は果して本物だか贋物だか、今考へて見てもよく判らない。」と語る末尾だけに限られる。そしてこの部分が少年の日の出来事と内容とする物語言説を包み込む、いわゆる額縁の役割を果している。額縁に囲まれた部分は少年時代の「私」の見たこと感じたことに準拠して語られる物語言説である。その準拠の仕方が一貫しており、会話の場面も直接的に再現されるため、語られる「私」に属する情報に対して、語る「私」に属する情報の持つ質量両面での差異がそれ自体として表わされることはほとんどない。端的に言えば、子供であつた「私」の視野をそのまま生かし、彼の知り得た事柄を大人となつて「私」の語彙で詳細に語る装置が出来上つているのである。もちろん成長した二十年後の「私」が語り手とし

て設定されている以上、かつての自分を語るといふ行為自体に含まれる内面劇的な側面が完全に消し去られているわけではない。しかし、結果的に物語言説の中で形象化される語る「私」の像は希薄なままに留まり、読者は語られる「私」の生きる二十年前の物語世界に直接引きつけられることになるだろう。

「少年」での「私」による回想の形式が、時空を限定された世界、いわば劇の渦中に読者を引き込む装置として働き、話の緊張感を凝縮させる機能を示すのに対して、語る行為の持つ、語られる対象に向けられる反省的な性格に読者の目を集め、語る私と語られる私との時間を隔てた関係を舞台とするもう一つの劇を現出させる一人称の回想形式も想定できる。「正」(一九二八―三〇)や『盲目物語』(一九三二)がその好い例であろう。

いずれにせよ、これらの語りの構造のもたらす様々な効果と『吉野葛』の印象との間にかんがりの隔たりが感じられることは確かである。『吉野葛』の随筆のような雰囲気の正体を語りの面から見出すには、一人称の回想形式を基本にしながらも、それを複雑化している構造の細部を探索する必要があるようだ。

(一) 語りの水準と対象との距離

もし読者が『吉野葛』の構成に複雑さを感じるとすれば、その要因として物語言説の中に引き込まれた夥しい量の他者の言説の存在が指摘されるであろう。しかし、それらの言説の多くは語り手の交替を、すなわち語りの水準の変化を伴わずに現われることに注意す

べきである。『吉野葛』には語りの水準をめぐる構造的複雑さは存在しないのだ。

語りの水準とは、語る行為が自らの語っているその物語内容に含まれないことを基本に、語る行為と物語世界との層的な関係を記述する概念である。簡単に言えば、ある物語言説を語る声はそこで語られている人々には届かないが、語られている人々の声は読者に直接届く回路を持つのである。

『吉野葛』の場合、「そのいきさつは相当長いものになるが、以下成るべくは簡略に、彼の言葉の意味を伝えることにしよう。」という「私」の言葉に導かれる「その四」での津村の語りが、唯一の明白な水準の変化である。そこで津村は「自分」と自称しており、「私」は「君」と呼ばれ、話の直接の聞き手となっている。読者は「私」と共に津村の語りに耳を傾けることになるだろう。しかし、「私」の前置きから予想されるように、この部分を津村の語りと断言してしまうことは危険である。「さて此れからは私が間接に津村の話を取り次ぐとしよう。」と語りの水準の復帰を伝える言葉で開かれ、間接話法的に「私」が語り直していることになる。「その五」が津村の話の後半を伝える。ところが、ここでの「津村」という固有名詞を「自分」に置き換えると、「その四」との間に口調の差を認めることが困難なのである。結局、「その四」を「私」の語る物語世界での津村の語りと見なすことは一応可能ではある。しかし、そこには「私」の口調が浸透しており、再現の度合いから見る限り、「その五」と同様、語り手による他者の言説の転記に近いと考えるべき

なのである。津村の話についてはまた別の観点から検討するが、語りの水準の変化が招来する新しい観点の提示や、基本的水準にある語りの相対化という事態が、「私」の介在によって抑制されていることは確かであろう。このような傾向は水準の変化を伴わない他者の言説の導入では更に強められる。

「二人静」や「和州巡覧記」「狐喧」「童謡」津村の母の「艶書」や母宛ての「手紙」なども、他者の言説の直接的な再現と見ることが出来る。しかしこれらの場合、別の声を持った新たな語り手が登場するのではなく、かつて話の受け手であった語り手（あるいは言説の想起者）が記憶を通してその言説を物語世界に導入する設定になつてゐる。更に、言説の直接の受け手がその語り手ではなかつたり、言説を受ける場面が語り手の記憶の底に沈殿して出来事としての明確性を備えていなかつたり、語り手がある特定できない時点で蓄積した知識であつたり、常にそれらの言説とその受け手との出合いの場面から読者を隔て、その言説が語られた元々の声を変調させる設定が伴つてゐる。結局、これらの言説はあらかじめそのままの形で語り手の意識に溶け込んでいたのであり、言説に先行する様々な声が彼らの意識を経由せずに読者に届くことは少ない。その意味で純粹に直接的な他者の言説の導入とは言い難い。

語り手の交替の明示されない他者の言説の導入に関しては、水準の観点からよりも物語言説と語られる対象との距離、すなわち他者の言説の再現の度合いの問題と考えるのが適当であろう。

『吉野葛』では他者の言説の直接的な再現は稀であり、語り手の

言葉の中への間接的な転記がより一般的である。例えば「その二」で津村が「私」に初音の鼓について話す場面では、会話の発端が直接的に再現された後、「ちやあ、あの、親狐の皮で……」という「私」の発言まで会話の要点は間接的に転記される。また「その三」での大谷家の主人の話は「いえ、人に見せぬと申す訳ではありませぬが」「さあそんなことも存じませぬ」「何もお構ひ出来ませぬが、ずくしを召し上つて下さいませ」しか再現されず、他はすべて間接的に転記される。『吉野葛』の物語言説では、他者の言説は、それが発せられた様態や場面から隔てられた（距離の大きい）語り手の言葉となる場合が多いのである。発話場面の再現は場面の転換や時間の経過を標しづける符丁のような役割しか果たしていかないと云つても極論ではない。

水準と距離を基準にする限り、『吉野葛』の物語言説において他者の言葉に対する語り手の支配力は強大である。語り手はめつたに発言権を人に譲り渡さない。そうしたように見せても語り手の影響力の行使される回路は残されている。したがって他者の言葉が語り手の言葉と直接葛藤を引き起こすような事態は生じ難く、常に語り手の意識との間の調和の感覚が保たれることになる。

語る「私」の存在感の大きさは『吉野葛』の物語言説の特徴の一つである。しかし、語る「私」の支配力と単純に言つてしまつたのでは事態を正確に表現しているとは言ひ難い。曖昧なままなのは、「私」自身の過去における思考や意識の内容が物語言説の中でどのように扱われているかという問題である。一人称の回想形式では構

造上の必然として、語られる「私」が語る「私」に対してある種の他者性を帯びることになる。「吉野葛」における両者の関係を見るためには、物語言説の時間的な構造と語りが準拠する情報の質と量の面に注目する必要がある。

(2) 物語言説の時間構造と焦点化

ここで扱う時間構造とは、物語言説とそれが表わす状況や行為、出来事、すなわち物語内容の時間的順序との対応関係である。

分析の手順は次のようなものである。まず物語言説を適当な長さで句切り分析単位とする（原則として一つの述語を単位とし、同一の時間的な範疇に属するものが連続する場合や、細分化すると煩雑になり過ぎると思われる場合は複数の述語を合わせて一単位とする）。次に、それらの単位が表わす状況や行為を継起順に並べ、単一の時間の流れに沿った物語内容として再構成する。そして、同一ないし近接した時点で生起する事柄をまとめ、物語内容を任意の時間の幅に切り分け、いくつかの時間的範疇をつくる。最後に、その範疇を基準にして、物語言説の流れに従って、そこで語られる物語内容の時間的位置の変化を調べる。この分析によって、物語言説が物語内容を読者に提示する際に構築している時間的秩序の様態が理解出来るはずである。

『吉野葛』の冒頭段落は、「私」の吉野旅行が今から「二十年程まへ」の出来事であることを伝える。「私」が「吉野の奥に遊んだ」のも「出かけて行く気になった」のも二十年前のことだが、「此の話は先づその因縁から説く必要がある」と述べる言説は、これから

語る話自体への言及であり、語る「私」のいる現在時に対応させざるを得ないので、物語内容の最後の範疇に属することになる。

読者のうちには多分御承知の方もあらうが、昔からあの地方、十津川、北山、川上の荘あたりでは、今も土民に依つて「南朝様」或は「自天王様」と呼ばれてゐる南帝の後裔に関する伝説がある。此の自天王、——後龜山帝の玄孫に当らせられる北山宮と云ふお方が実際におはしましたことは専門の歴史家も認めるところで、決して単なる伝説ではない。

傍線を引いた部分は、すべて語る「私」のいる現在の状況や行為を表わす言説と見なせる。それに対して「おはしました」のは「所謂吉野朝」の「廃絶」の数十年後のことになる。物語言説はこの「自天王」の時代と現在との間を往還しながら進んで行く。自天王についての説明が続いて、歴史小説の計画への熱中が語られ、友人津村の親戚から情報が得られるようになる経緯が語られ、津村から吉野への旅に誘われ出掛けて行く気になることが語られる。語られる事柄の時間的な位置が前後を繰り返しながら徐々に「自天王」の時代から二十年前の吉野旅行の時間に戻ってくるのが解る。それについて現在を表わす言説は減少する。「その一」の最後では「で、大そう前置きが長くなつたが」と現在への言及が再び現れると共に「出かける気になつた」「手伝つてゐた」「主であつたのである」と吉野旅行の直前の時期に対応する言説が語られ、時間の振幅がほぼ冒頭部に戻つて旅行の因縁の説明が閉じられる。

「その二」では「自天王」の時代を表わす言説は影をひそめ、語

る「私」のいる現在と吉野旅行を中心とする時期との往復運動がより圧縮された形で繰り返される。

／①津村は何日に大阪を立つて、奈良は若草山の麓の武蔵野と云ふのに宿を取つてゐる、／②——と、さう云ふ約束だつたから、／③此方は東京を夜汽車で立ち、途中京都に一泊して二日目の朝奈良に着いた。／④武蔵野と云ふ旅館は今もあるが、二十年前とは持主が變つてゐるさうで、／⑤あの時分のは建物も古くさく、雅致があつた／⑥やうに思ふ。／⑦鉄道省のホテルが出来たのはそれから少し後のことで、／⑧当時はそこ、菊水とが一流の家であつた。／⑨津村は待ちくたびれた形で、早く出かけた様子だつたし、私も奈良は会遊の地であるし、ではいつそのこと、折角のお天気が変らないうちにと、ほんの一二時間座敷の窓から若草山を眺めたゞけて、すぐ発足した。

この部分の物語内容からは、次のような時間的範疇が構成出来る。まず語る「私」のいる現在時がある（それをAの記号で示そう。以下括弧の中に範疇の記号を示す）。次に吉野旅行より後の幅のある期間が想定出来る（B）。そして吉野旅行の時間があり（C）、「その一」の最後に接続する旅行直前の時期がある（D）。引用中の数字は物語説の単位を示すので、この部分の物語説が表わす物語内容の時間の揺れは次のように示せる。

①C—②D—③C—④A—⑤C—⑥A—⑦B—⑧C—⑨C

ここでも細かい往復を繰り返しながら吉野旅行の時に時間的位置を

収斂させる様子が確認出来る。もう一つ注目しておきたいのは、傍線を付したような、現在と語られる事柄との時間の差に言及した言説がここで集中的に現われ、時間的往復運動を側面から補強していることである。このような時間構造の効果は、読者の意識を徐々に二十年前の吉野に引き込んで行くことにあると思われる。實際この後「私」たちが上市に入つてからの時間的な動きを見ると、更に過去に遡ることはあつても、現在に戻ることは少なくとも、時間の前後関係への直接の言及も減少する。この部分では、焦点化の様態に関わる語りの立場の置き方と物語内容の配列が連繋して、吉野旅行の時間に読者を引きつけ、その時間を限定し、完結させる方向に機能していると思われる。

ところが興味深いことに、語りの立場の置かれ方を詳しく見ると、それが明示されない場合に、劇の渦中へとという方向とは逆の力として働く事例のあることが解る。この少し後の部分を検討してみよう。

／①「あれ、あれを御覧なさい、あすこに見えるのが妹背山です。左の方が妹山、右の方が背山、——」と、その時案内の車夫は、橋の欄干から川上の方を指さして、旅客の節をどめさせる。／②嘗て私の母も橋の中央に俵を止めて、頑まない私を膝の上に抱きながら、「お前、妹背山の芝居をおぼえてゐるだらう？ あれがほんたうの妹背山なんだとさ」と、耳元へ口をつけて云つた。／③幼い折のことであるからはつきりした印象は残つてゐないが、／④まだ山国は（中略）ぼうつと夕霧にかすんで見えた。それが川を挟んで向ひ合つてゐることまで

は見分けるべくもなかつたけれども、／⑤流れの兩岸にあるのだと云うことを、私は芝居で知つてゐた。／⑥歌舞伎の舞台では大判事清澄の息子久我之助と、その許嫁の雛鳥とか云つた乙女とが、一方は背山に、一方は妹山に、谷に臨んだ高樓を構へて住んでゐる。／⑦あの場面は妹背山の劇の中でも童話的色彩のゆたかなところだから、少年の心に強く沁み込んでゐたのであるう、／⑧その折母の言葉を聞くと、「あ、あれがその妹背山か」と思ひ、今でもあのほとりへ行けば久我之助やあの乙女に遇へるやうな、子供らしい空想に耽つたものだが、／⑨以来、私は此の橋の上の景色を忘れずにあつて、ふとした時になつて思ひ出すのである。／⑩それで二十一か二の歳の春、二度目に吉野へ来た時にも、再び此の橋の欄干に靠れ、亡くなつた母を偲びながら川上の方を見入つたことがあつた。／⑪川は（中略）のんびりとした姿に変わりかけてゐる。そして（中略）まだらに白壁の点綴する素朴な田舎家の集団を成してゐるのが見える。

／⑫私は今、その六田の橋の袂を素通りして、二股の道を左へ、／⑬いつも川下から眺めてばかりゐた／⑭妹背山のある方へ取つた。／⑮街道は川の岸を縫うて真つ直ぐに伸び、みたところ平坦な、楽な道であるが、（中略）遂には熊野浦へ出るのだと云ふ。／

この部分の時間構造を分析するには、いくつかの範疇を追加しなければならぬ。「私」が母親と初めて吉野を訪れた時があり（G）、

それ以前に妹背山の芝居を観た少年時代がある（H）。そして二度目に吉野を訪れた時期が三度目にあたる二十年前の旅との間に入る（E）。また、特定の時に位置づけることの困難な一般的な説明は、語つている時点でも通用するもの（a）と過去のある時点で通用したもの（b）とに分けて範疇を用意しておくと便利であろう。

①は「近頃は」と現在時を明示して始まる花見の説明の続きである。ただ表現から見ると春の吉野をかつて訪れた時に出会つた実際の出来事を想起している可能性も否定しきれない。③の「印象は残つてゐない」という表現は語つている時点でも受け取るのが自然であろうが、この部分が三度目の吉野にいる「私」の立場で語られているとすればCの時点でも考えることも出来る。⑥は歌舞伎に関する一般的な説明と見なせるが、少年であつた「私」の見た舞台の記憶の直接的な想起とも考えられる。⑨は母と吉野に行つて以来の時間的持続の中で何度も生起している「思ひ出す」という行為を一回の言説で示したものであり、括復的物語言説と呼べる。この言説には、最初の吉野行きから現在あるいはCの旅行の時期までの幅を持った時間に対応させる必要があるもので、また別の範疇を用意しよう（F）。⑪にも⑥と同様の問題がある。川の「のんびりとした姿に変わりかけてゐる」のや、上市の町の「素朴な田舎家の集団を成してゐる」のは、それらが「見え」た時点で属すると考えられるのだが、それはCの三度目の旅行の時なのか二度目の時に「川上の方を見入つた」際の風景の想起なのか区別がつかない。⑫で「橋の袂を素通りして」とあるのでCの可能性は低いとも言えるが、その直後に「あの橋の

上から想像した通り」という言葉もあり、判断が難しい。さらに「見える」という表現では風景に関する一般的な説明である可能性も否定できない。⑬の「いつも」がGとEの二度の吉野旅行のことを述べているのは明らかである。これも複数回生起した事柄を一度で語る括復的物語言説である。⑭も「だと云ふ」という伝聞を示唆する表現が特定の出来事に結びつくのか一般的な説明なのか区別出来ない。このようにいくつかの確定困難な箇所が残ってしまうが、この部分の時間構造を示すと次のようになる。

① bあるいはEかG—②G—③AかC—④G—⑤H—⑥aかH
 —⑦H—⑧G—⑨F (A—GかC—G)—⑩E—⑪EかCある
 いはa—⑫C—⑬EとG—⑭C—⑮aかC

簡単な検討からも明らかのように、ここで時間構造が確定できない原因ははっきりしている。「私」の記憶や体験に基づく知識の直接的な再現という可能性を考えると、その内容がどの時点での記憶や知識に属するか確定出来ない場合が出てくるのである。これは、様々な時点に存在する「私」への焦点化の移行を明確に跡づけるのが困難なことと密接に関係している。

焦点化とは、ある事柄が語られる際にその物語言説が依拠する情報の量と質を記述するための概念である。例えば引用文⑧の「その折」「子供らしい」という表現は、この言説が母と吉野に行った時よりも後に、子供であった「私」を対象化出来る立場から語られていることを示している。ところが「今でもあのほりへ行けば久我之助やあの乙女に遇へる」の「今でも」という表現は初めて吉野に

行った時の「私」の立場を示す。つまりこの部分では、子供の時の「私」が想起したことを後の「私」が直接再現し、後の立場からの言葉を巧みに組み合わせさせて語っているのである。

大きく見ると、引用文⑫の「私は今」という部分を境目として、そこから「その六」の始めまでの間は原則的に二十年前の「私」に焦点化した語りが維持されていると考えてよいだろう。時に言及する表現だけを追ってみても「今のやうな季節」「今日は特に私たちのために」「私は今日まで」「その三」、「ちやうど今私たちの休んでる」(その四)、「今日私たちが歩いて来た」(その五)など容易にその標しを発見出来る。その意味では読者を劇の渦中へ引き込む力はここでも健在である。しかし同時に語る行為がそれ自体への言及が要所ごとに導入されており、語る「私」の影が完全に消えてしまうこととはない。

現在にいる語りの主体としての「私」と二十年前にいる焦点化の中心としての「私」が並立する状態にある時、特定の焦点に繋ぎ止められない言説の存在が効果を生み始める。引用文の傍線を付した部分のようないわゆる非過去の表現では、ある時点の「私」によって一度記憶された事柄についての想起を、語る「私」がそのまま再現していると仮定する限り、その想起を最初の記憶以降の様々な時点にいる「私」に帰属させることが可能になる。③や⑨は記憶についての言及であり、記憶の性質上様々な時点の「私」と結びつくのは当然である。この表現では記憶の持続が限定をうけるかどうか判断出来ないという問題を含むだけである。また、①や⑥は超時的な

一般論を表わすと見るのが自然であろう。ここで典型的なのは⑩のような場合である。ここでは見るといふ行為の置かれている状況についての情報がないため、この情景を「私」の記憶の中にある映像と仮定する限り、語る「私」がその映像を想起して言説化しているのか、「橋の袂を素通り」した「私」がそのとき想起した内容を直接再現したのか判断することは出来ない。そのような事態は「私」の記憶という回路が想定出来る内容を持ち、時を限定する標しに欠ける言説すべてに起こり得る。

読者の関心を二十年前の吉野に引きつける物語言説の求心力に対して、この事態を、語る「私」と語られる「私」の間の時間軸に沿って読者の注意を浮遊させる遠心力と呼べるだろう。このような遠心力は読者に対して複合的な効果を持つように思われる。

第一に、非過去で語られ物語世界での出来事性の薄められた物語言説は、その内容があたかも読者自身の経験であるかのような参加の感覚を錯覚として生じさせる余地を作り出すであろう。第二に、想起の再現という解釈の可能性は一面で「私」の存在感を更に強めるであろう。かつての「私」の意識だけが「私」の語る言説に融け込む形で自由に再現されることになるからである。ところが、そのことが逆に語る「私」に固有の立場を弱める結果をまねくとも言えよう。現在とは別の時点にいる「私」の想起を抽出することが出来なければ、過去の「私」の意識を、語る「私」が対象化する契機もないからである。これが第三の効果になる。言い換えると、読者は、様々な時点にいる「私」の意識の差異が生み出す内面劇とは無縁の、

すなわち語る「私」と語られる「私」という対象構造を生起させないような「私」の存在を強く印象づけられることになる。このような「私」の存在はある意味で奇妙なものであると言えよう。何故ならば、長い年月に渡って全く同一の記憶を想起し続け、何らかの違和感を生じさせないような強力な同一者の像は、現実的なものとしては受け入れ難い面を持つからである。しかし、その奇妙さは、読者自身が「私」の意識の一部分を自己の経験であるかのように担う参加の感覚によって変換され、逆に読者をして安定した同一性の感覚の中に身を委ねさせる条件として機能する。このような超時的な「私」像を生起させ、それを読者に無理なく受け入れさせるところに『吉野葛』の物語言説の特徴を見ることが出来るであろう。

(3) 津村の話をめぐって

既に述べたように、私のねらいは「吉野葛」を語りの枠組で分析することにある。そのため、語り手としての「私」が視角の中心に置かれることになった。しかし『吉野葛』全体を見るならば津村の話の比重の大きさを無視するわけには行かない。津村を主人公とし、「私」を話の媒介者とする見方も成り立つからである。最後に、語られ方の面から見た津村の話の位置を簡単に検討しておきたい。

(1)でも検討した通り、津村の話は、その前半が直接的な再現の形で、後半が間接的な転記の形で表わされる。ただ前半も「私」による要約がされており、津村の生の語り口からは幾分か距離が置かれている。「私」によって語り直される後半は、津村の語りの

行為の痕跡がほとんど省かれていたため、「私」が話の内容だけを自由間接話法的に読者に語る形になっている。

問題はこの後半部分の物語言説が実際の津村の語りを読者にどのように想像させるかという点にある。

「その五」の物語言説で「津村」「彼」を「自分」か「私」に置き換えると「その四」の言説との差異がほとんどなくなることは既に確認した。つまり「その五」の言説は文の形式としては三人称であつても、物語言説の内実としては一人称なのである。¹²それは津村の語り得ないことは何も語らずに、かつて聞いた話をそのまま読者に伝えるという「私」の役割の自己限定を表現しているとも考えられる。その意味では津村の話を伝える物語言説は「私」の意識の関与の少ない、他の部分と比較して独立した話ということになる。このことは、津村の話を自立した固有の主題を示す独立した挿話とする読み方に道を開くことになるだろう。

物語言説と想像される津村自身の語りとの距離を最小に想定する立場に対して、「その五」を取って三人称で語ったことに意味を見出す立場もあり得る。行為としての津村の語りを語らないことは、取りもなおさず「岩の上」での対話の場面を省略することであり、「私」の話の受け手としての行為を省略することに他ならない。読者の前でいきなり語り手として振る舞う「私」が、途中どのような伝達の経緯を踏まえて語るに至ったかは全くの謎なのだ。例えば津村の母への手紙を再現することは、それが語られている物語言説から直接想定される伝達方法では、つまり津村がその文言をよどみな

く語っただけでは到底不可能であると考えざるを得ない。だとすれば、そこに伝達の経過の省略があることになるが、そのような省略の痕跡そのものを津村の話を伝える物語言説に見出すことは出来ない。元々の津村の語りそれ自体と「私」との対話の省略や変形あるいは再構成なしにはそのような痕跡の残らない省略は不可能である。したがって、そこに物語言説と津村の語りとの距離の根拠を感じ取り、語る「私」の確かな関与の痕跡を見出すことが可能である。つまり「私」は「私」と津村の対話の場面全体をあたかも一人称の語りそのものの内容を伝えるように再構成したという事になる。そこに、単に「私」が語り直したということではなく、対話の場面の「私」の対応も含めて、この話を津村と「私」との共同作業の産物と想定する可能性が開かれる。そのように考えるならば、津村に帰属するように語られている論理や心情表現に「私」の関与を想像したとしても無根拠とは言えない。この話全体が示している津村の心性を「私」が共有しているとはまでは言えなくとも、それに対する親和の感覚がこのような語り方によって表現されていると見ることが出来るのである。

ここでもまた津村を中心に完結した一つの話を読ませる力と、その話を吉野をめぐる記憶と伝承の物語の一要素として「私」を媒介に開いていく力が調和的に重なり合つて機能しているのである。

おしまいに

物語言説の構造から見た「吉野寛」の特徴は、個々の挿話や吉野

の旅全体を完結した話として閉ざしていく力と、意味の隙間を生み出し、時空を超えた「私」の存在にあらゆる言説の心性を引き受けさせることで話を開いていく力との調和的な交錯にある。それが小説としての複雑さと随筆のような印象を読者に感じさせる構造的な条件となっていると言えよう。残された課題は、このような「私」の存在が同時代の諸言説の間にあってどのような位置を占めるかという問題である。それは、小説の読解に関与する作家像の問題や、小説の本当らしさを保証する諸条件の問題などと重ねて論じられるべき問題であろう。読解に作用する外からの力の共時態を明らかにすると共に、様々な言説の構造の比較検討が必要である。

注(1) 長野晋一「谷崎潤一郎 古典と近代作家」(明治書院、一九八〇年)一六ページ。

- (2) 広津和郎「文芸時評」(中央公論 一九三二年二月)。
 (3) UNS「創作総まくり」(国民新聞 一九三二年二月六日)。
 (4) 千葉亀雄「文壇時評」(東京日日新聞 一九三二年二月一〇日)。
 (5) 水上瀧太郎「吉野葛」を讀て感あり」(三田文学 一九三二年六月)。
 引用は「水上瀧太郎全集」十一卷(岩波書店、一九八四年、第二刷)による。

(6) 宇野浩二「文学の眺望」(改造 一九三一年一〇月)。
 (7) 谷崎潤一郎「饒舌録」(改造 一九二七年二月)。なお、以下の谷崎の引用はすべて中央公論社「谷崎潤一郎全集」により、ルビ等は適宜省略した。

- (8) 谷崎潤一郎「春琴抄後話」(改造 一九三四年六月)。
 (9) 「吉野葛」の本文は、ここでの主旨からすると当然初出に従うべきであるが、論旨に関与するほどの異同がない点と、敢えて初出を用い

- ることによって生じる煩雑さを考慮して、全集版に拠ることにした。
 (10) 結果的に語る行為を物語内容に組み込んでしまうことにつながるの
 で、物語る行為と他の物語内容を構成する行為との間に質的な差異を
 認めていない点が、この分析方法の最大の問題点である。ここでは分
 析対象が一人称の語り手をもつ小説であることから、その弊害が決定
 的な問題を生まないと判断し、そのまま分析を進めることにする。
 (11) ジェラルド・ジュネット「物語のディスクール」(花輪光・和泉涼
 一訳、風の薔薇、一九八五年)一二九―一四六ページ参照。
 (12) ロラン・バルト「物語の構造分析」(花輪光訳、みすず書房、一九
 七九年)三六―四二ページ参照。

〈語り〉の機能

——「吉野葛」の場合——

藤 森 清

本論の目的は、「吉野葛」について、その〈語り〉(Narration)の構造を分析することによって、これまでいわゆる「語り」と呼ばれてきた表現手法・形式について考察することにある。その際に注意しておきたいのは、近代的な書かれたテキストの中に持ち込まれた「語り」という手法は、語りが口頭の制度として確立され機能していた近代以前の空間の中では、まったく違った機能をもっているという点である。「語り」という手法・形式は、この近代的なテキストの観点からその機能を分析される必要があると思われる。

また、分析を始めるにあたって「語り」という用語の整理をする必要があると思われるので、本論の前提としてその点を検討しておきたい。

周知のように、物語学の文脈のなかでは〈語り〉とは、〈物語〉⁽¹⁾という概念を構成する三つの概念、つまり〈物語言説〉⁽²⁾〈物語内容〉⁽³⁾〈語り〉⁽⁴⁾のうちの二つで、ジェラルド・ジュネットの定義に従えば、「物語を生産する語の行為と、広い意味でその行為が置かれている

現実もしくは虚構の状況全体」をさす。この意味での〈語り〉は、書記されたすべての文学テキストの中に認められるばかりか、映画や演劇あるいは標題音楽の中にさえそれを認めることができる。書記された文学テキストならば、文字の連なりを作りだしそれを構成することによって、映画ならばフィルムを編集し、映像の連続を作り出すことによって〈語り〉が行われているのである。

一方、これまで当該の「吉野葛」のようなテキストについて「語り」という言葉が使われる時は、おもにその手法・形式をさす用語として使われてきた。これは一方に、そうした「語り手」のいない「近代リアリズム」の「純客観的な小説形式」を対照させた考え⁽²⁾方である。言い直せば「物語風」⁽³⁾と「小説風」な形式の対立である。

しかし、この区分立てこそ近年の物語学の研究によって、根本的には無意味であることが明らかにされたことであった。ジュネットが「物語のディスクール」の中で、プラトン以来のミメシスとディエゲシスの議論の検討を通して終始強調したのもこのことである。

ジュネットは、ミメーシス（完全な模倣）＝最小限の情報提供者＋最大限の情報、ディエゲーシス（純粋の物語言説）＝最大限の情報提供者＋最小限の情報と公式化して整理することによって、絶対的な語りがあり得ないと同時に、完全な再現・模倣もあり得ず、どのような言説もこの二つの極のヴァリアントのうちにあることを明らかにした。telling（語ること）よりも showing（見せること・提示すること）をめざした十九世紀リアリズム小説の伝統に対して言えば、再現とは結局再現されているように見せかけられた語りすぎないこと、つまり近代小説における再現・提示という制度の内実を明らかにしたのであった。「語り手^もがフローベル流に透明性を維持」しているようなテキストでも、その透明性は擬似的なものにすぎず、そこに「作者」という語り手が隠れているのである。あるいは、フィールディングが「トム・ジョーンズ」というテキストの中に作りだした、物語内容のすべてを統括し物語内容に対して絶対的な権力をふるう「作者」という名の語り手は、どのようなテキストにも潜在しているのである。

こうした物語学の文脈の中で、これまで「語り」と呼ばれてきた形式を定義するならば、「語り」とはテキストの（語り）の側面が強調・顕在化されたものだということになるだろう。以下、本稿では（語り）という言葉を上のような物語学の文脈での意味で使い、これまでそう呼ばれてきた表現形式・手法としては「語り」と、テキスト中に表現された行為としてのそれは単に語りと表記することにする。

I

「吉野葛」の（語り）の構造について、構造主義的物語学の立場から言うことのできる事実には、このテキストが一人称の回想形式をとっているということだけである。このテキストでは、作中の「私」という語り手が二十年ほど前の吉野行きについて語るという形式は一貫している。二十年前の行為者としての「私」は物語内容の中におり、回想する「私」は物語内容の外に位置しているという形式である。回想する現在には、「武蔵野^とと云ふ旅館は今もあるが、二十年前とは持ち主が変つてゐるさうで」（その二）とか「聞けば此の頃はあの伯母ヶ峰峠の難路にさへ乗合自動車を通ふやうになり」（その六）、「此の時に見た橋の上のお和佐さんが今の津村夫人であることは云ふ迄もない」（その六）と言うように全編にわたって明示されている。更に語り手である「私」は、「読者のうちには多分御承知の方もあらうが」（その二）とか「かう書いたら大凡読者も津村と云ふ人間の外貌を会得されるであらう」（その四）と直接「読者」に語りかけることによって、テキストの中に虚構の語りの状況が形成され（語り）の側面が強調されている。

しかし、これまで「吉野葛」について「語り」の形式が問題にされたのは、こうした一人称の回想形式にもなう虚構の語りの状況、あるいは語りの枠組に対してではなかった。そこで問題にされたのは、「その四 狐噺」と「その五 国栖」にあらわれる津村の独り語りの部分である。「その四」では、「自分」（津村）が「君」

（「私」）に語る形式で直接津村の母恋いの物語が語られる。「その五」では「私が間接に津村の話を取り次ぐ」形で、「私」による「津村」を三人称にした語りを展開される。この二章を中心にこのテクストを考えると、一人称の回想形式という観点から見た場合の自天王の事蹟を追って吉野川を遡る「私」の物語、あるいは「私」が自天王をめぐる南朝方に関する小説を書くこととするという物語内容のレベルは、「語り」の枠組と見なされることになる。

たしかに、このテクストには「私」の吉野川遡行の物語を、津村の語りの枠組とみなす見方を許すような（語り）の特徴が認められるのも事実である。それはテクストの時制にかかわる問題として認めることができる。回想する現在「今」については先に言及したが、このテクストはもう一つの「今」をもっている。例えば、次にあげようような箇所では、回想されている物語内容の現在が語り手によって「今」と表現されているのである。

私は今、その六田の橋の袂を素通りして、二股の道を左へ、いつも川下から眺めてばかりゐた妹背山のある方へ取つた。

（その二 妹背山）

そんな事情で、その後津村は二三度上京したけれども、学校を出てからゆつくり話し合ふ機会を得たのは、今度が始めてなのである。

（その四 狐唄）

津村はその期待に胸を躍らせつゝ、晴れた十二月の或る日の朝、上市から俵を雇つて、今日私たちが歩いて来た此の街道を国栖へ急がせた。

（その五 国栖）

こうした箇所では、「私」という語り手は物語内容の現在に近づき、そこに身を置いて語っているわけで、「私」の語りの現在がこのテクストでは二つ形成されていると言えるだろう。この吉野川遡行の物語内容の現在に即した語り手の「私」の一面が、吉野川遡行が記述された部分を語りの枠組みと見なす見方を助長していると言える。整理すると、このテクストには一人称回想形式により「私」が「読者」に語る語りの枠組の中に更に、津村が「私」に語る語りの枠組があるという二重の語りの構造をもっており、物語内容としては一次の物語内容としての「私」の吉野川遡行の物語と、二次の物語内容としての津村の母恋いの物語の二つのレベルがあることになる。

そして、語り手「私」はある時は回想の語りの現在に身を置き、ある時は吉野川遡行の物語内容の現在から語っているのである。そこで問題になるのは、この二つのうちどちらを中心的な「語り」のレベルと考えるか、あるいはどちらの物語内容を中心的な「語り」のレベルと考えるか、あるいはどちらの物語内容を中心的な「語り」の構造について指摘できるのはここまでで、このどちらを中心的な物語内容とみなすかは、解釈の問題として（読み）の側から提出しなければならない。

確かに、これまで一般に津村の母恋いの物語を中心とした読みが行われてきたし、谷崎自身の「吉野葛」創作過程に関する証言から津村の物語を中心とした創作意図は明白であると言わなければならない。しかし、テクストそのものの問題として考えてみたときに、例えば花田清輝が「吉野葛」注を書いたのはまた別の

意図があつたことだとしても、花田がそこでしたように徹底的に自天王をめぐる物語としてこのテキストを読み解くこともできるのである。一人称回想形式という観点から見れば、「その四」「その五」にあらわれる津村の語りを直接話法と間接話法による登場人物の会話と見なして、形式的には破綻がないからである。確かにやや長い会話と言わなければならないが、その意味では逆に津村の物語を中心的に考えた場合にそれ以外の「私」の吉野川遡行の部分は、やはりやや長すぎる「語り」の枠組だと言わなければならないのも事実である。母恋いの物語として読むために、これまでこの長すぎる「語り」の枠組についてやや苦しい解釈を強いられてきたのも確かなのである。

II

以上、「吉野葛」というテキストの、テキストの中に範囲を限つて〈語り〉の構造を整理分析してきたが、その際に意図的に排除してきた〈語り〉のレベルがある。それは〈読み〉という行為の中に初めて浮かび上がってくる、テキスト外に形成される〈語り〉のレベルであり、それゆえ構造主義的物語学の概念では扱えなかつたからである。

ここでテキスト外に形成される〈語り〉のレベルとは、当該の「吉野葛」でいえば、「私」が「読者」にむかつて語ること自身が一つの物語内容となつてしまうような、〈作者〉（これさえも作家谷崎と同じではない）が〈読者〉（これさえも現実の読者と同じではない）に語る

という〈語り〉の枠組のことである。「吉野葛」の語り手「私」という作家が伝記的事実からいっても谷崎自身と違うことはすでに調査済みであるし、たとえそうでなかつたとしてもテキスト中の語り手「私」が仮構された存在であることは、これまでも指摘されてきたことである。テキスト中に存在させられた語り手は、それが物語内容の内いようが外にいようが、一人称であろうが三人称であろうが、一人の登場人物となつてしまうのである。このようにテキストの中に虚構の〈語り〉の状況・枠組をつくることは、テキスト外にもう一つの物語を産み出すことになるのである。「吉野葛」ではそれは、自天王をめぐる南朝方の歴史を題材とした小説を書くこととして書けなかつた「私」という作家が、その書けなかつた経緯を語ることで小説を書いているという物語である。

この語りのレベルが「吉野葛」というテキストに惹き起こす問題は後に論じることにして、ここでは「語り」という手法がいかんそれがテキスト外につくる上述したようなもう一つの物語、コンテキストに依存しているものであるかを確かめてみよう。結論から先に言うことにすれば、「語り」の手法、つまり顕在化せられた〈語り〉の構造の効果は、〈読み〉という行為の中で語りがテキスト外につくりだすコンテキスト、もう一つの物語によってひき起こされていると考えられる。言い換えれば、〈語り〉の機能は〈読み〉という空間の中で〈語り〉がつくりだすテキスト外のコンテキストと深く関係しているので、読者反応批評や受容理論の立場から〈読み〉という観点を導入しなかり、テキストの〈語り〉という側面は十

分に説明されないのである。

例えば、「痴人の愛」も一人称による「語り」の手法がとられたテキストであるが、鳥居邦朗氏がこのテキストについて「⁶ここでは、テーマは〈語り〉の内容としてだけではなく、〈語り手〉の意識そのものにまで関わるものとして表現されることになる。わかつていながらナオミに惹かれていってしまう譲治の意識そのものが、〈語り〉の口調として主題をになうことになるのである。」と分析しているのも、この問題と関係がある。鳥居氏の整理された説明の影に隠れた問題を、やや強引に図式化してみると、「痴人の愛」というテキストにおいてわれわれは、譲治の語る物語内容をいきいきとあたかも経験するように読むと同時に、譲治の語り方そのものの、語っている意識そのものを対象化して読まなければならないことになる。このような読みが可能になるためには、譲治によって語られる譲治とナオミの物語のレベルのほかに、もう一つの物語のレベルがなければならぬはずだが、それが語りによってテキスト外につくりだされているコンテキスト、譲治が語るといふ出来事が起こっている物語のレベルなのである。つまり、「語り」の手法がとられたテキストでは常に二つの出来事、すなわち語られる物語内容の中の出来事と、物語内容が語られているといふ出来事が起こっているのだといえる。「語り」のテキストでは、語られた物語内容は常に二次的なものとなってしまうのである。

同じ谷崎による、やはり「語り」の手法のとられた「⁷」では、「語り」のテキストのこのような性質が更に意識的に利用されている。

このテキストでは「何しろ事件があんまりこんがらがって、どう云ふ風に何処から筆着けてえ、やら、とてもわたしなんぞには見当」のつかない「やつぱり先生にでも聞いてもらふより仕様ない」話が柿内未亡人によって語られるが、ここでは語りがテキストの中に「先生」と呼ばれる「作者」に向けられおり、更に所々に挟まれる「作者注」によって、柿内未亡人が「作者」に語るといふ出来事のレベルが顕在化させられているのである。千葉俊二氏⁷によって既に指摘されているように、柿内未亡人という、聞き手の批評も意に介さないような語り手とあくまでも冷静でシニカルな「作者」という聞き手の間に生じる角逐のドラマは、「痴人の愛」における譲治が語るといふ物語以上に重要な役割をになわせられており、「語り」の手法のつくり出すこのコンテキストは、無視することのできないものとなっている。「⁷」では、「痴人の愛」においてはテキスト外につくりだされているもう一つの物語が、「作者注」を所々に挟み込むという特殊な手法によって、テキスト内に半分取り込まれたような形式となっていることができる。

ところで、「⁸」中の「作者注」とは例えば次のようなものであるが、これは量こそ少ないとはいへ「吉野葛」における一人称の語りと同等のものとなっている。

（作者注、柿内未亡人はその異常なる経験の後にも割に甦れた痕がなく、服装も態度も一年前と同様に派手できらびやかに、未亡人と云ふよりは令嬢の如くに見える典型的な関西式の若奥様である。（略））

いま、「吉野葛」というテキストの津村の母恋いの物語と津村の語りが出来事として起こる「私」の吉野川廻行の物語のレベルだけを問題にするなら、そこにある構造は原理的には、「痴人の愛」や「己」がつくり出している（語り）の構造と同じだと言っている。「吉野葛」では、津村が語るといふ出来事がテキストの中に物語内容として完全に具現されているだけである。

こうした「語り」の手法が生み出す効果は、実際には様々な程度に利用されてきたのである。ある場合は、口頭表現としての語りの再現のように見せかけられた形式として、あるいは単にコンテキストとして、例えば王朝的な雰囲気をつくり出すためにだけ利用されている場合もあると言わなければならない。しかし、谷崎のような作家にとって、語りが近代的な書かれたテキストの中に持ち込まれることによって変質してしまう事実は、無視できないものとして認識され、むしろその変質が意図的に利用されたと考えられるのである。上に見た三つのテキストの中に、そうした意識化と意図的な利用をしようとする谷崎の作家としての道筋を認めることも許されるはずである。

口頭表現による真性の語り、つまり（声）の中では、あるいは語りのもつ二つのレベルは調和し蜜月状態を維持できているのかもされない。しかし、近代的な書かれたテキストの中では、語りが物語内容のレベルと語るといふ行為そのもののレベルに否応もなく分化してしまふ事実は上述した通りである。

このことを別の面から考えてみると、近代的な書かれたテキスト

においては、語りは引用された会話や手紙と同等なのである。考えて見ればあたりまえなことであるが、近代的な書かれたテキストにおいて語りであることが明示される部分、つまり声が発せられているように見せかけられている部分とは、発話が再現されている会話部にほかならないからである。会話や手紙は、近代的なテキストの中で例外的に語りであることを許され、むしろそれを顕在化させることが奨励された部分である。ただし、それは再現されているという約束のもとに、発言という行為としてあるいは手紙を書くという出来事として物語の中に組み込まれてしまうのである。

つまり、近代的な書かれたテキストという空間の約束を、語りもまた逃れることはできないのである。いい直せば、〈読み〉という空間の中では、語りもまた近代的なテキストの制度・約束のなかに回収されてしまうのである。それゆえ、近代的な書かれたテキストでは、語りを構成することによって、テキスト自身の、あるいはそれを構成している仮想される主体としての（作者）の〈語り〉を讀みとかなければならないのである。

III

「吉野葛」というテキストがこれまで一般に、津村の母恋いの物語を中心とし「私」の吉野川廻行の物語をその枠組として読まれてきたことは先に述べたが、以上の分析によって、そうした読みが排除することになるこのテキストの一人称の回想形式の語りのつくりだすコンテキストが、「語り」という手法のとられたテキストにお

いては本来無視しえないものであることを明らかにできたことと思う。このテキスト外につくりだされるコンテキスト、吉野の歴史に取材した小説を書くこととして書けなかった「私」という作家が、その書けなかった経緯を語ることで小説を書いているという物語のレベルは、「吉野葛」の解釈の一つの重要な鍵として検討される必要がある。また、「私」の吉野川遡行の物語を津村の母恋いの物語の枠組とする「語り」のレベルに問題をしばっても、その「語り」の機能については十分に分析されてきたとは言いがたい。以下では、この二重の語りの枠組みの機能をそれぞれに検討することによって、このテキストの求めている読みを考察したい。

これまで一般に、津村の母恋いの物語に対する枠組としての「私」の吉野川遡行の物語のもつ機能がどのように考えられてきたかは、千葉氏の「語り」手（「津村・筆者注」と「聞き」手（「私」）とが一体となり、母恋いというテーマを謳いあげるといった趣を呈するのである」という分析に代表されている。津村と「私」の関係は、互いに支えあう者、母恋いの思いに惹かれた精神的同類として捉えられてきた。あるいは、永栄啓伸氏の分析もテーマが「母を恋うる古えへの帰還ではなく、むしろその世界からの乖離」にあり、妻恋いの側面が重視されている点は異なるが、このテキストを「二人による母恋いの主題の輪唱」と捉えている点においては同様である。二人は近い性質を持った同伴者・随伴者と考えられている。こうした見方からすると、このレベルでの「語り」の機能は「物語の重層化」、あるいは「語りによる多義性の獲得」として捉えられる

ことになる。

ところが、このテキストは一方でこれとはまったく逆の傾向をもっており、そこには津村と「私」の対照的な認識方法・態度が指摘できるのである。それは初音の鼓に対する二人の態度を記した部分にもっとも顕著にあらわれている。

「君、あの由来書きを見ると、初音の鼓は静御前の遺物とあるだけで、狐の皮と云ふことは記してないね」

「うん、——だから僕は、あの鼓の方が脚本より前にあるのだと思ふ。後で拵へたものなら、何とかもう少し芝居の筋に関係を付けない筈はない。（中略）よしんばあの鼓が贗物だとしても、安政二年に出来たものでなく、ずつと以前からあつたんだと云ふ想像をするのは無理だらうか」

「だがあの鼓はいかにも新しさうぢやないか」
「いや、あれは新しいか知れないが、鼓の方も途中で塗り換へたり造り換へたりして、二代か三代立つてゐるんだ。あの鼓の前には、もつと古い奴がああ桐の箱の中に収まつてゐたんだと思ふよ」

ここにもみられる津村の初音の鼓に対する執着は、「自分は忠信狐ではないが、初音の鼓を慕ふ心は狐にも勝るくらゐだ、自分は何だか、あの鼓を見ると自分の親に遇つたやうな思ひがする」という津村自身の言葉にその意味が明かにされているように、津村が初音の鼓に見ようとするのは、信田の森の伝説や謡曲「二人静」に代表される物語や伝説の世界なのである。津村のこうした物語の世界に対

する親和性は、「津村は『昔』と壁」と重の隣りへ来た気がした。ほんの瞬間間眼をつぶつて再び見開けば、何処かその辺の籬の内に、母が少女の群れに交つて遊んでゐるかも知れなかつた。」(津村の語り)を「私」が間接的に伝えている部分」というような表現からもうかがわれる。いわば物語の世界を生きようとする人物なのである。

これに対して、「私」の鼓をうさくさいものとして冷靜に見る態度は、由来書きを見せる主人を「心中何の疑ひもなく、父祖伝来の此の記事の内容を頭から盲信してゐるらしい顔つきである。」という觀察や、「せつかく主人が信じてゐるなら信じるに任せておいたらよい。」という距離を置いた態度に明らかである。この「私」の態度は、吉野川沿いの伝説や物語にまつわる土地、「妹背山婦女庭訓」の妹背山、「義経千本桜」の釣瓶館屋、象の小川にかかる義経のうたたねの橋、自天王の御座所があつたという三の公などに対するときも一貫している。例えば、うたたねの橋は「こじつけ」と三の公は「史実よりも伝説の地ではないであらうか」と評されるのである。更に釣瓶館屋に関する次のような記述は、単に「私」の冷靜で距離を置いた態度をうかがわせるだけでなく、伝説や物語が現実の世界の中でパロディ化してしまう事情を言ひあてている。

維盛が館屋の養子になつて隠れてゐたという淨瑠璃の根なし事が元になつて、下市の町にその子孫と称する者が住んでゐるのを、私は訪ねたことはないが、噂には聞いてゐた。何でもその家では、い、が、みの権太こそゐないけれども、未だに娘の名をお里と付けて、釣瓶館を売つてゐると云ふ話がある。

「私」とは物語や伝説を対象化して、それが伝説にすぎないことを意識してしまつてゐる人物なのであり、物語を信じることは盲信であり、そうした態度自身が物語の世界のパロディになつてしまふことを「私」は意識してしまつてゐるのである。こうした「私」の統括する語りの中では、津村は初音の鼓を盲信している老人や自天王の御座所を信じる案内人と同じ側に属する人間、更には維盛の子孫と称することで物語の世界のパロディを演じてしまつてゐる館屋の主人と同等の人物となつてしまふのである。「吉野葛」のこの「語り」のレベルでも、批判的に対象化するという「痴人の愛」や「己」に認めることのできた「語り」という手法の機能と同じものを認めることができるのである。

そして、このテクストのもつとも中心的なものと考えられてきた津村の母恋いの物語そのものが、物語の世界のパロディであることは、すでに藤井貞和氏によつて指摘されてゐることである。藤井氏は「吉野葛」が「異郷の母親が、現世に生みの子をのこしてまた異郷へ去るという神話的物語」としての異郷譚と求婚譚を下敷きにしてゐることを指摘し、それが結婚が成就してしまふという意味において、またその相手が「母に似た、しかし美人ならぬ山だしの女性」である点においてパロディになつてしまつてゐると分析してゐる。たしかに津村の妻となるお和佐がテクストにはじめてあらわれる場面では「姿はすらりとしてゐたが、田舎娘らしくがつしりと堅太りした、骨太な、大柄な兎であつた」と、神話や王朝物語世界の女主人公とは対照的なお和佐の姿が念入りに表現されてゐる。読者はテ

ラスト末尾に結婚成就が報告されるのを待つまでもなく、物語の世界のアンチクライマックスな終結を読まされることになる。

ただし、ここで注意しておきたいのは、津村の物語自身がパロディなのではなく、パロディとは本来は読者の読みの中で初めて生起するものだという当たり前の事実である。藤井氏の分析に即していえば、異郷譚・求婚譚という規範、つまりテクスト外のコンテクストに照らし合わせてはじめて、パロディと認定できるのである。「吉野葛」では、本来読者の読みのなかに起こるパロディという認定が、テクストの中に取り込まれ、「私」の語りの中で起こっているのである。

そして、このように津村の語りを中心としたレベルの「語り」の機能を捉えるとき、一人称回想形式の「私」の語りのレベルが重要になってくるのである。なぜなら、この語りのレベルを考慮に入れなければ、読者は神話的あるいは王朝的物語世界としての母恋いの物語に行き着くどころか、そのパロディしか手に入れられないからであり、そうした読みがこのテクストが読者に促している読みであるとは考えられないからである。

ここで、一人称回想形式の「語り」の機能を考慮にいれてテクスト全体の構造を整理すると、三つのレベルの物語内容とその関係は次のようにまとめられるはずである。一つめは津村の母恋い・妻恋いの物語で、これは実現されてしまったために構造的にパロディ化される要素もっている。この津村の物語のもつパロディ的側面を顕在化させるのが、二つめの、伝説の伝説にすぎないこと物語の物語

にすぎないことを意識化している「私」の吉野川遊行の物語である。これは同時にその意識化のために、吉野についての計画した小説が書けなくなってしまうという物語でもある。そして、以上のことが一人称の回想形式の語りで提示されているために、小説が書けなくなってしまうという物語自身も対象化されてしまうことになる。この対象化を可能にするのが、テクスト外にコンテクストとして形成される三つめの物語、すなわち「私」という作家が小説を書けなくなった事情を書くことによって小説を書いているという物語であるが、これは極めて逆説的でアイロニカルな物語であるといわねばならない。

このように三重に構成された物語内容の意味を問うことは、本論の目的とするところではないので、ここではこうしたテクスト自身の（語り）の構造そのものに、王朝物語世界を語りだそうとする近代作家の、必然的に屈折しなければならぬ意識の構造が映しだされていると考えられるという点だけを指摘しておく。谷崎は、近代的な書かれたテクストの中でパロディに墮することなく、神話的・王朝的物語の世界を成立させるには、そうした物語を語るこの不可能性そのものを語る以外にはないことを十分心得ていたのである。言い換えれば、神話的王朝的物語の世界とは、語られた物語内容にすぎないことを示したのだといっている。

注(1) 「物語のディスクール」花輪光、和泉京一訳（書肆風の薔薇、昭60・

- (2) 佐伯彰「文学史への挑戦」(『解釈と鑑賞』、昭51・10)
- (3) 野口武彦「物語的話法とそのパロディ」(『国文学』、昭60・8)
- (4) (1)に同じ。
- (5) 以下「吉野葛」の引用は「谷崎潤一郎全集」第13巻(中央公論社、昭42・11)による。
- (6) 「方法としての〈語り〉——『己』を中心に」(『国文学』、昭53・8)
- (7) 「昭和初年代の谷崎文学における〈聞き書〉的要素について」(『日本文学』、昭55・6)
- (8) 引用は「谷崎潤一郎全集」第11巻(中央公論社、昭42・9)による。
- (9) (7)に同じ。
- (10) 「『吉野葛』論——母恋いの輪唱と変奏——」(『谷崎潤一郎試論——母性への視点——』、有精堂、昭63・7)
- (11) (10)に同じ。
- (12) 千葉俊二、岩波文庫版「吉野葛・蘆刈」(昭61・6)解説
- (13) 「物語の伝統——王朝文化と谷崎」(『解釈と鑑賞』、昭51・10)

「春琴抄」真相不在

——叙述区分による分析——

たつみ 都 志

昭和五〇年八月に河野多恵子氏⁽¹⁾が、五三年八月に野坂昭如氏⁽²⁾が、佐助犯人説をうち出して以来、その可能性が論じられ、五七年一二月千葉俊二氏⁽³⁾がそれを定説化しかねぬに至って俄かに反論が沸騰してきた。六一年一月永栄啓伸氏⁽⁴⁾の「黙契」説、そして六四年一月

秦恒平氏⁽⁵⁾の「春琴自害」説がそれである。平成元年六月前田久徳氏⁽⁶⁾はそのいずれも批判し、七月に千葉氏と永栄氏が自説を擁護して現在に至っている。

今や犯人追求は論争の体をなし、泥沼状態に陥っている。

だが、犯人追求にとらわれて論じる論法の中に、作中にのめり込み行間を読みすぎて——谷崎の臆化表現に対する必要な手段であるにしても——あたかも現実の「事件」に対する時のように「犯行」や「犯行の動機」を推理しすぎてはいないか。

これは複数の証言に基づいて「語り手」が語るといふ設定の虚構

の話なのである。しかも、推理小説のように作者が初めから用意した「事の真相」があつて、それを隠匿と暴露の両面から綴りあわせながら伏線をはり、作品最終部において「真相」が暴れる、というような意図的な構想はされていない。

真相は初めから——作者の構想の中にすら——ないのだ。従つて「犯人追求」はすべて妄想にすぎない。

犯人追求の無意味さを実感しているという意味では基本的に前田氏と同意見である。だが私には、「春琴抄」の構造が氏のような単層の同心円を描いていると思われない。

その上「一篇の主眼は、目を突くことそれ自体にあるのではなく、むしろ目を突いた後の佐助を描くことにあつた」（千葉）にみられるような「失明後の観念の春琴を描くこと」に作者の意図があつたとする従来のテーマ観の方向に対立するわけではないが、観念世界への悟入のために、失明行為が「必要悪」的にとらえられることはいささか異論を抱いている。

「盲目物語」(昭六)「春琴抄」(昭八)「聞書抄」(昭一〇)と二年おきに繰り返される盲目のモチイフへの谷崎のこだわりを思う時、この時期、「目を突き」「盲目の世界」に入ることそれ自体に、ある種の到達感、悟得感を持っていたのではないかと考えるからである。

ともあれここでは、谷崎が創作の上で最も腐心したと思われる「春琴抄」の語りの構造を分析しなおしてみることにより、真相と犯人がないことを実証してみたいと思う。

二

作品の叙述のスタイルを六つに区分してみる。

- 一、語り手が断定的に言い切っている文。相對三人称。
- 二、語り手が推定している文、または感想を述べている文。
- 三、「鴎屋春琴伝」の引用。
- 四、佐助の直接的、話法。
- 五、てる女の直接的、話法。
- 六、その他の証言者によるもの。

中で、一、について若干の説明を加える。小説の叙述方法の中で、特定の登場人物の視点や心理のフィルターを通さずに、純粹客観的に、時空を超越して叙述する描写方法を「絶対三人称」と仮称する。そして、主人公や語り手の視点や心理のフィルターを透過しているものの、極端に主観に墮することなく、やや客観的視点を獲得して

いるものを「相對三人称」と仮称する。

「春琴抄」の地の文は、語り手の断定調と推定調で書かれているが、断定文そのものも語り手が取材し得た証言や証拠を再構築して最小公倍数的(最大公約数ではない)な事実の集積という設定になっている。即ち、何人かの視点や心理を透過した「相對的物語事実」の叙述である。しかも失念してならないのは、主人公の春琴や佐助に最も接近し得て、なおかつ語り手に会って証言し得た人物、鴨沢てる女の証言が、主たる情報源になっている、ということ。その上、てる女自身は春琴災禍より九年後に奉公しはじめたのだから、それ以前のことは多くは佐助からのまた聞きでしかないという物語事実である。

つまり地の文の視界は複眼的——多数の証言に基づく——であると同時に、二重、三重の重層的構造——一人の証言そのものがすでに何人かの証言の積み重ねにある——に立脚していることになる。

これは「春琴抄」の語りの構造全体にも言えることだが、六種の叙述区分(春琴自身の直接的、話法を加えるなら七種)をなしながら、それぞれが独立して別の視点を獲得しているわけではない。「鴎屋春琴伝」にはその作者と目される佐助のフィルターがあり、てる女の直接的、話法にも佐助や春琴のフィルターがかけられているのだ。

もつとも重層構造は、今まですでに「蘆刈」などに、当事者の証言が得られなくなっているという作品設定の中で用いられてきた。だが「春琴抄」ではそういった視点の重ね合わせの他に、視点の多様化、複数化をも試みたのだ。

〈叙述区分の分布〉

章	叙述区分 モチーフ	①	②	③	④	⑤	⑥
		語り手の断定調	語り手の推定調	「鴎屋春琴伝」	佐助の直接的語法	てる女の直接的語法	その他の人々
1	大阪下寺町にある春琴と佐助の墓	○	○	×	×	×	×
2	「鴎屋春琴伝」三十七歳の時の写真	○	○	○	×	×	○
3	春琴九歳にて失明。音曲の才能。	○	○	○	○	○	×
4	春松検校の春琴ひいき。	○	○	○	×	○	○
5	佐助、十一歳にて丁稚奉公。手曳きに。	○	○	×	○	×	×
6	春琴の嗜虐性と佐助の被虐性。	○	○	×	○	×	×
7	佐助、三味線の独習。	○	○	×	○	×	×
8	佐助の独習発覚。披露させられる。	○	×	×	○	×	×
9	周囲のすすめで春琴佐助に教授。	○	○	○	×	×	○
10	一般の芸人の厳しいいけいこ。春琴の嗜虐性。	○	○	×	×	×	○
11	親に注意されて佐助にあたる春琴。	○	○	○	×	×	○
12	相弟子。結婚話。妊娠、出産。佐助との結婚を峻拒。	○	○	×	○	×	×
13	春琴二十歳。独立。佐助同棲。	○	○	×	×	×	○
14	春琴のぜいたくとわがまま。佐助の献身。	○	○	○	×	○	×
15	(同上) 虫歯のエピソード。	○	○	×	○	×	×
16	小島道楽 鶯。	○	○	○	×	×	×
17	(同上) 雲雀。	○	○	×	×	×	×
18	春琴の経済観念。弟子へのひいき。	○	○	×	×	×	○
19	音曲の才能がありながら無名。弟子への折檻。	○	○	×	×	×	○
20	美濃屋利太郎、梅見の宴。	○	○	×	×	○	×
21	春琴にやけどを負わせた犯人の憶測。	○	○	×	×	×	○
22	三月晦日、賊が押し入り、春琴火傷。	○	○	○	×	○	○
23	受難当夜と佐助失明のいきさつ。	○	○	×	○	×	×
24	相擁して泣く二人。	×	×	×	○	×	×
25	盲人二人相の性愛。てる女。	○	○	×	○	×	×
26	観念の春琴。	○	○	×	×	×	×
27	春琴死す(52歳)。佐助83歳にて死す。	○	○	×	○	○	○

その意図は、物語事実の臚化にある。真相Xの隠蔽にある。しかも真相の中核にある受難劇の真相xは作者の構想の中にすら明白に具体化していない。あくまでxはxである。

各々の叙述区分を詳説しよう。右の表は、進行に従って章段に数字を付与した上に各章の概要を整理して、その叙述区分の分布をみたものである。以下章段はこれに準ずる。

①語り手が断定調で言い切っている文。

第一章の導入部で、「吉野葛」や「蘆刈」に用いた、語り手による紀行文的導入方法を用いてはいるが、紀行部分が「吉野葛」で全体の五〇パーセント、「蘆刈」で二五パーセントと高かったのに、「春琴抄」では一章のみで全体の四パーセントにとどめられている。

ゆかりの地を尋ね、そこから主人公達に思いをはせる、という点では近似の導入をしているものの、紀行部文の叙述量の少なさゆえに、語り手自身の体性感覚が、前作二作ほど意味を有さない。⁽¹⁰⁾また、「吉野葛」の一部や「蘆刈」の劇中劇部分が、それぞれ津村、蘆間の男、の直接話法で構築されているのに対し、「春琴抄」は語り手自身の叙述をベースとし、そこに時折証言者の直接的話法が混入されるという形をとっている。

この語り手による述懐が、前述のごとく相対三人称を用いて、一人称ならば観破し得ぬはずの事実や背景を、多数による取材から得た情報を組み直して提供している風を装って叙述されている。中でも断定調の文末によるものは感傷に流れず、時に冷淡すぎ

るほど春琴や、佐助の春琴に対する慕情の実態を暴いてみせる。

ここで述懐される春琴は驕奢、贅沢、陰うつ、気位が高い、意地悪、稽古振りが峻烈、機嫌にむらがある、剛情、主従の礼儀師弟の差別に厳格、潔癖、我が儘、吝嗇、怒張り、お洒落、小鳥道楽、内面の悪さ、大阪一流の名手、傲慢、と抽出してみると性格描写が主である。外貌に関しては三十七歳の時の写真を述べて、「輪郭の整った瓜実顔に、一つ一つ可愛い指で積み上げたような小柄な今にも消えてなくなりそうな柔かな目鼻がついている」と客観的である。

総括的にみて極めてエキセントリックな教祖的にして嗜虐性を帯びた、終始焦立った強く凝り固まった春琴像が浮かび上がってくる。十歳の時、居並ぶ丁稚の中から、ことに佐助を手曳きに選ばれ、我が儘放題にふるまう。佐助の三味線の独習を知って披露させ、そのかされて稽古をつけ始め、嗜虐性を帯びた峻烈さで佐助を苦しめる。

やがて十七歳で妊娠出産。相手が佐助であることをあくまで認めず、結婚を拒否。独立して一戸を構えてからはますます我が儘がつのり傲慢で敵を作る。ついに恨みを買ったが何物かに火傷を負わされる。

さて問題の受難場面では、断定調は、

佐助が衷情を思いやれば事の真相を発くのに忍びないけれどもこの前後の伝の叙述は故意に曲筆しているものと見る外はない彼が偶然白内障になったと云うのも腑に落ちないし、又

春琴がいかに潔癖でありいかに盲人の思い過(こ)しであろうとも天粟の美貌を損じなかつた程度の火傷であるならば何を以て頭布で面体を包んだり人に接するのを厭(いと)つたりしようぞ事実は花顔玉容に無残な変化を来したのである。

と火傷による醜変の実態を即断してみせる。(二三章)

二三章の受難時の様子と、その後の佐助失明のいきさつは大部分断定調の三人称。しかも、側近者に語つたとされる佐助からの情報を唯一絶対のものとして、ある。この受難直後と失明時のことを知覚し得ているのは唯一佐助であるという設定だから当然のことといえる。

前掲の叙述区分の分布の表を見てはつきり言えることは、この語り手の断定調文末による叙述が全編を貫き、昔物語風なトーンを形成している中、二四章が大なる変調となつてゐることである。即ち二四章は最後の「と盲人の師弟相擁して泣いた」というト書き以外は全文二人の会話でこれは④の佐助の直接的、話法に区分される。(春琴の直接的話法という可能性も残されているが、彼女がそのトーンをく

ずさず他者に「語る」との仮定は不自然。)

二二・二三章とクライマックスにさしかかり、(伝)で概略を紹介された後、それが修正されて「実態」が暴かれる、というように漸層的に盛り上げられた作品世界が、二四章でついに、相对三人称を一際排し、終始会話のみという破調を得て、いやがうえにもポルテージを高めさせられる。

そして再び二五章でもとの形態に戻つて読者を客観の視点にひき

もどす。あたかも溶解寸前まで高められたガラスや金属を冷却水で急冷して形を決めるように。読者の感動は余韻のうちに封じこめられるのだ。

二五章以下の「事後譚」は、冷却水の意味を持つ。感動の高まりのうちに幕を下ろすのも一つの方法であるが、初期の短編をのぞいて谷崎はあまりそういう終え方をしない。「蘆刈」の終わり方は象徴的ですからある。「時間」と「空間」を封じこめ、読者を幽玄の境地に誘い入れる最も効果的方法と言えらるだろう。

だが、「春琴抄」における語り手の断定調は、災禍の後も変わらずぬ佐助の献身を書いて、観念の春琴を守ろうとする佐助の努力を指摘し、春琴の芸術の完成と二人の性愛の完成を記し、災禍以前のひたすらエキセントリックだった春琴の、「熟成」を書いた。

そして春琴の死。開ききつた花がそのまま枯れ落ちるような、老醜のない死である。

このように断定調のみを抽出してみると、前述のごとく二四章を境として、それ以前とそれ以後二五から二七章までとの間に大きな断層あるいは亀裂が生じていることがわかる。

前半の、印象の強烈な春琴が、二四章の破調を経て、二五章以降の熟成の春琴像に違和感なくつながるために、語り手による「推定調」が周到に張りめぐらされるのだ。

②語り手の推定調による文

文末が推定調の文においては、春琴はむしろうすばんやりしたも

のとなり、カリスマ性を否定され、普通一般的な姿として描かれる。外貌は「うつくしいけれどこれという個性の閃めきがなく印象の希薄な感じがする。」と叙述されて外面的な個性を剥脱されて、「典型」的な、人形により近い形、ひいては瞑目沈思する仏を連想するようにしむけられている。佐助が失明以後抱き続けたもとなる春琴像が日々ばやけうすれていくのを象徴するかのような「朦朧たる一枚の映像」。

断定調で強くない線で描かれた教祖的な春琴像を、推定調は臆化し、佐助やてる女の証言に注や解釈を加えて証言そのものへの疑惑をからめる。複眼的にとらえられた春琴像の数々がそれぞれに焦点のあつた明確な一つの傾向性を持つているのに対し、推定調はそれらの焦点をばかすことを目的としているかのようである。

春琴が九歳の時に失明したいきさつについても、佐助の断定的証言の信憑性に疑問を投げかけて退け、「敢えて原因を問わず」と臆化している。

以下、春琴の音曲の才能についても、盲目ゆえの制限と熱心さとを注解して、天才視することを避けたり、美貌についても田舎出の佐助の目に映った「非衛生的な奥深い部屋に垂れ籠めて育った」「透き徹るような白さと青さと細さ」を指摘して相対化している。それは、断定調や佐助の直接的話法によって叙述されていく極めて個性的な春琴像、高みに上った春琴像を、普通人のレベルに引き下げようとしているかのごとくである。

また、推定調の最も顕著な特色として上げられるのは、春琴、佐

助間に去来している、いわゆる「慕情」なるものについての言及である。

④ 最初燃えるような崇拜の念を胸の奥底に秘めながらまめまめしく仕えていたであろうまだ恋愛という自覚はなかったであろうし、(中略) 毎日一緒に道を歩くことの出来るのがせめてもの慰めであつただろう。(五章)

⑤ おしやべりをしないから邪魔にならぬからというのが果して春琴の真意であつたか佐助の憧憬の一念がおぼろげに通じて子供ながらもそれを嬉しく思つたのではなかったか(十六章)

⑥ 何かにつけて彼女に同化しようとする熱烈な愛情がなかったならば(七章)

⑦ 流石に彼女もこの時に至つて佐助を憎からず思うようになり心の奥底に春水の湧き出するものがあつたのかも知れぬ。

(九章)

⑧ 盲目の僻みもあつて人に弱みを見せまい馬鹿にされまいとの負けじ魂も燃えていたであろう。とすれば佐助を我が夫として迎えるなど全く己れを侮辱することだと考えたかも知れぬ(中略) つまり目下の人間と肉体の縁を結んだことを恥ずる心があり反動的に余所々々しくしたのであろう。然らば春琴の佐助を見ることが生理的必要品以上に出でなかつたであろう乎(一三章)

⑨ ⑩ 佐助 思うに春琴が見られることを怖れた如く佐助も見られることを怖れたのであつた(二三章)

⑥忙しい合間を見つつ春琴の許へ飛んで行った片羽鳥は稽古をつけながらも気が気でなかったであろうし

⑦春琴も亦同じ思いに悩んだであろう(二五章)

⑧されば結婚を欲しなかつた理由は春琴よりも佐助の方にあつたと思われる(二六章)

自分に思慕を寄せる男佐助に感応し、憎からず思うようになつて結ばれたものの、自らの立場と盲目の僻みから、〈恋人〉としての位置に反発、屈折していく災禍以前の春琴。ところが受難後は佐助の抱き続けた春琴像を破壊したくないために拒否するのである。このように推定調で語られる二人の姿はごく普通の相愛の男女の姿なのである。

特異な二人の境遇、性格を書いて、共感の余地すらないはずのこの物語世界を、注釈して一般的心情との接点を見つけて表現しなおすことによつて、ともすれば読者と遊離してしまいそうな二人の世界を、現実の常識の範囲に収まるように配慮してみせているのだ。

推定調の役割はかくて、舞い上がろうとする物語世界の、地上への緊ぎ止め、教祖的春琴の人間化にある。

③ 鴎屋春琴伝

〈鴎屋春琴伝〉の罪は大きい。語り手自ら、この小冊子の信憑性を疑問視する文を掲げ、これが一方的に検校(佐助)によつて編ま

れた偏向性を指摘したために、研究者までが時々その罫にひつかかる。わすれてならないのは〈伝〉は全部否定されているのではなく、一部否定されている、という点である。

〈鴎屋春琴伝〉に描かれる春琴は知的で崇高な意志強固の人である。ごく靜的で潔癖性でもある。受難当日の描写では賊の存在が述べられ、受けた傷は軽傷、「白壁の微瑕に過ぎずして昔ながらの花顔玉容は以依然として変らざりしかども」とある。佐助の失明は因果関係を醜化、「然るに如何なる因縁にや」突如の病禍によるものとしてい

〈伝〉にはその筆者と目される佐助の、身内でない外の人に春琴のあり様を「伝えたい姿」がある。それは春琴を「九天の高さ」に持ち上げ、常人至り得ぬ美の権化、知性の人、音曲の天才、芸術家魂の高い人として、一点非のうちどころのない完璧な人として書かれねばならなかつた。佐助が後世に残そうと意図するところの春琴像を表現している、という、物語事実。

問題は谷崎の創つた「春琴抄」の中で、この〈伝〉の果たす役割である。もちろん作品の中核の舞台まわしの役割をなしていることはいうまでもない。〈伝〉は、全体の流れの中で都合よくピックアップされて引かれている便宜的なものの印象を受ける。妊娠、出産など私的なこと、受難の加害者の憶測などは省かれ、ひたすら芸道に邁進する姿が書かれてはいるものの、その流れは淀むことなく、まさしく芸術家春琴の一代記の体をなすよう、要所をおさえているのだ。その意味で正しく「舞台まわし」である。

だが同時に、〈伝〉はいずれ佐助自身の直接的、話法、証言、あるいはてる女の証言によって、二重三重に否定されるべく、その対象、材料としての存在意味を初めから持たされているのだ。

ここで描かれるモチイフのうち、他の叙述区分において否定されるものは、主として受難から失明にいたるまでの経緯に集中している。(唯一、舞から音曲への転向だけがそれ以前の否定対象。)そこで、その経緯について叙述区分による証言の有様を整理し、〈伝〉中否定されるファクターを箇条書に列挙する。

1. 何物か雨戸を扶け開け春琴の伏戸に浸入。一物をもとり得ずして逃げる。
2. 逃げる直前、ありあわせたる鉄瓶を投げ付けて去る。
3. 一點の火傷のあと。美貌を損じるほどではない。
4. 佐助、白内障を煩い、忽ち両眼暗黒。

二三章の、佐助を情報源とする断定調による当夜のいきさつについての叙述部分では、1の賊の存在に関する直接の言及はなく、「何も取り散らかした形跡は」なく「枕元の鉄瓶」と春琴の苦吟の姿のみを叙述。てる女その他の証言では、「賊」は「あらかじめ台所に忍び込んで火を起し湯を沸かした後、その鉄瓶を提げて伏戸に闖入し鉄瓶の口を春琴の顔の上に傾けてまともに熱湯を注ぎかけた」とある。

佐助の証言のみに着目して推理してみた時、確かに春琴自害説への誘導が可能となる。「てる女その他二三の人の話」に客観性をみて着目してみると、「内部事情に詳しい」佐助自身が浮かんできて、

佐助犯人説が浮上してくる。

両論者の共通項は、こと春琴受難当夜の物語事実に対して〈伝〉の記述を頭から否定するところにある。

ここに大きな問題がありはしないか。即ち「春琴抄」の中における〈伝〉の役割は、あとで一部否定、もしくは修正される可能性を有しながら紹介されてはいても、全部否定されることはないのである。それでは〈伝〉を紹介する意味がなくなる。

〈伝〉以外の叙述部は、〈伝〉の虚偽を暴くことに目的があるのではなく、〈伝〉が春琴を美化、神化するために、意図的に隠蔽するいくつかの物語事実を、「他者」の視点によって訂正、修正して露呈させる、という終始一貫したスタイルがあるのだ。

問題の、受難—失明のいきさつにしても、〈伝〉が伝えようとした賊の存在そのものを否定するのではなく、賊の真の目的を暴露し、春琴の火傷の無残さを暴き、佐助が失明を決心するに至った経緯と失明の方法について露わにしていくなのである。

〈伝〉によって外向けに佐助が構築しようとした、超然と整った春琴の神的トーンをもっと人間的にして教祖的な、きわめてエキセントリックな女性像にしあげる。

〈伝〉も佐助の意志なら、佐助の証言は勿論のこと、てる女によるそれも佐助の意志、意図が投影されているのである。

その意味で、〈伝〉の信憑性が否定されるなら、佐助の証言もてる女の証言もその信憑性が否定されてしかるべきなのである。

犯人追求論者は、佐助の証言をあるいはてる女の証言を一方的に

再構築して、その奥にある「事件の真相」を探ろうとする時、かかる証言の虚妄性を見すえているのだろうか。

④ 佐助の直接的話法

語り手の断定調叙述の情報源の大部分がてゐる女にあり、そのてゐる女に情報を提供したのがほとんど佐助であるという物語設定の上から、断定調の中には、佐助と春琴しか知り得ない様々のエピソードが内包されている。従つて語り手の語りと佐助の距離が短く、佐助の感情の起伏が語り手の語りの中に色濃く出ていることは否めない。ゆえに、語り手の断定調と佐助の直接的話法の分化は極めて困難かに見える。だが、これを視点の重層的複眼構造ととらえ、谷崎が証言そのものの重層性を意図的にもくろんだものとし、たとえ佐助しか知り得ない物語事実さえ、それが「佐助」という三人称で書かれている以上、語り手の断定調、相対三人称であると区分した。

ここで「佐助の直接的話法」として区分されるのは、あくまで佐助自身を「わし」「自分」と一人称で呼び、春琴を「こいさん」「お師匠様」と言っている部分を第一次の直接的話法とし、語り手断定調の中の「佐助は……と云ふ」風の引用部分の中が比較的明白に指摘される部分を第二次の直接的話法（本来は間接話法というべきもの）とするものである。

一次二次を統合して点描される春琴像は、完成され円満具足した姿、天稟の才能を有し、容貌の面からも肉体の面からも完璧な美を持つ女性像である。

そしてそのような美の化身としての春琴をいとおしみ、崇拜し、あがめる佐助。自身と自身の技倆をへりくだり、春琴を斯道の天才として偶像化する。

お師匠様に比べると眼明きの方がみじめだぞ（中略）わしやお前達は眼鼻が揃つてゐるだけで外の事は何一つお師匠様に及ばぬ（五章）

と伏線をはつて、「盲目」欠落」のイメージを払拭し、

誰しも目が潰れることは不仕合わせだと思つてゐる自分が盲目になつてからそう云う感情を味つたことがない寧ろ反対に此の世が極楽浄土にでもなつたように思われ（中略）されば自分は神様から眼あきにしてやると云われてもお断りしたであらうお師匠様も自分も盲目なればこそ眼あきの知らない幸福を味えたのだと。（二六章）

と「盲目」至福」の公式をうちたててみせるのである。先に私は、春琴受難における真相、真犯人は不在だと断じた。推理小説では作品終結部において真相を究明し、「事件」を解決に導くための、犯人解明のステップを小説展開の早い時期に伏線として張らねばならぬのが定石である。が、「春琴の顔を傷つける」という加虐的な「犯行」に及ぶための犯意の伏線は皆無なのであるのはただ、佐助の視角遮断、盲目への潜在願望、自虐的失明行為への志向性のみである。

あるいは言う。その盲目願望こそ犯行の動機だと。だが、それはもはや想像の領域である。推理である。現実社会の事件と容疑者に

対峙して自分を求める時の尋問者の推理の次元である。

しかも佐助は、加虐的犯意に関することは何も直接語ってはいないのだ。問わず語りに盲目至福感を繰り返し述べ、その恍惚の境地に酔い痴れてはいるものの、失明に至る直接原因——春琴の受難——そのものに対する自身の加虐性についてほめめかしすらしていないのだ。

二二章以下、語り手による犯人追求がまことしやかにされるが、それは作品の色どりに過ぎない。語り手の興味ではあっても作者の興味ではない。作者の興味であるなら、加虐的犯行の伏線がもっと早くから張られるべきである。加虐的犯人の可能性のある利太郎は二〇章で初めて出てくる。遅すぎる。

所詮作者にとって受難という設定そのものが重要だったのだ。火傷を負う手段は二の次、極端な場合、種本と目される「グリーン家のバアバラの話」のごとく「火事」でもよかったのかもしれない⁽¹³⁾。

だが、加害者を設定することにより、「春琴より佐助をこまらせてやろう」という悪意に見事に一矢報いる佐助の決断、という構造上の面白さも加われば、語り冥利につきることはいうまでもない。

第一次、第二次の、佐助の直接的話法を抽出、通観すると、常識的には欠落と見える恋人の盲目すら、受け入れ美化する抱擁性がある。しかもそのトーンからすると、春琴に序々に忍び寄る「古い」そのものさえ時の流れとともに受け入れ無化、美化してしまう可能性すら含んでいるのである。

それを受入れないのは、形象化された佐助その人よりも、作者自

身である。語り手を使って三十七歳という具体的な年齢を叙述し、梅見の宴で「実際よりも慥かに十は若く見え」（二〇章）と書くことで逆説的に年齢を浮上させ、読者に「老醜」の予感をちらつかせるのは作者その人なのだ。

「老醜」——美貌の者にとつての終末の喜劇^{コメディ}。

だが、「春琴抄」はすでに幕明きから悲劇^{トジヤイ}のトーンをはらんでいる⁽¹⁵⁾。特異な墓のあり様に、夕陽（斜陽）を眺める墓の位置づけに、読者はすでに、ある、美しいが悲劇的にして官能的色彩を帯びた終末のドラマを期待している。エロスの美の世界は喜劇^{コメディ}で終ってはならないのだ。暴君的な、運命的な「力」で突如、暗転、破壊的な悲劇の洗礼を受けてこそエロス美の究極の境地が開かれるのだ。

佐助の抱擁力や愛が老醜をも許容し、二人のドラマが喜劇で終ることなど、みじんも構想の中に入らないのだ。それは、佐助の美意識ではなく、作者の美意識である。佐助のエゴイズムではなく、作者のエゴイズムである。

ゆえに佐助の盲目願望は被虐的方向性は持ち得ても加虐的な方向性を持ち得ないのだ。加虐者は作者自身である

⑤ てる女の直接的話法

てる女の直接的話法によって語られる春琴像も天才人で常人離れたカリスマ性のある姿である。この叙述部は、春琴を高貴な女性として神話化しながら一方、同様に「カリスマ化」する意図で書かれる（鴎屋春琴伝）の述懐の大綱を細部から突きくずす、という周

到な逆説性を持たされている。

三章において、音曲の道を選んだことが、九歳の時の失明をきっかけとするもので、まだ他に才能のある者の、やむを得ぬ選択とする(伝)の無条件カリスマ化に対し、音曲にこそ生まれつきの才能があったとする一芸秀逸説を唱えている。

二二章では(伝)の曲筆しようとする春琴受難劇を根底からくつがえすのだ。

何物か雨戸を挟じ開け春琴が伏戸に忍入りしに(③における1)とする(伝)の証言に対して、

賊は予め台所に忍び込んで火を起こし湯を沸かした後、その鉄瓶を提げて伏戸に闖入し

と対立証言し、

賊は周章のあまり、有り合せたる鉄瓶を春琴の頭上に投げ付けて去りしかば(伝)／③における2)

を、

鉄瓶の口を春琴の顔の上に傾けて真正面まともに熱湯を注ぎかけたのであると云う

当然のことながら受けた傷は

雪を欺く豊頬に熱湯の余沫飛び散りて、口惜しくも一点火傷の痕を留めぬ。素より白壁の微瑕に過ぎずして昔ながらの花顔玉容は依然として変らざりしかども(中略)負傷は軽微にして天稟の美貌を殆ど損することなかりき(伝)／③における3)

ではなく

焼け爛れた皮膚が乾き切るまでに二箇月以上を要した中々の重傷だったのである。

と、受難のいきさつについての(伝)の述懐をことごとくくつがえしているのだ。

ところが前述のごとく、てる女自身は、この春琴受難の当時、まだ奉公に来ていないわけだから、彼女の得た情報は、当時から居た下僕、下女そして他ならぬ春琴または佐助ということになる。

前節で分析したように佐助自身が語った春琴受難当日のあり様は、てる女の証言に近いことをもつてすれば、また、

(二二章)

この前後の伝の叙述は故意に曲筆しているものと見る外はないという推定的叙述部分からも明らかなように、作者の創出しようとした春琴の受難図は、同じ場を三つの視点から複眼的に繰り返すことにより、この最大のヤマ場における漸層の効果をねらったものであろう。

てる女の証言はその大部分佐助からのまた聞きであるものの、彼女自身の感性で感応した点は二つある。一つは春琴に思慕を抱く、佐助以外の男の存在のほのめかしである。

お弟子さんはほんに少うござりましたが中にはお師匠さんの御器量が目あてで習いに来られるお人もござりました、素人衆は大概そんなのが多かつたようござります(二〇章)

利太郎の一件はこのてる女証言のすぐあとに続くのである

利太郎の梅見の宴でのいきさつは①の断定口調で、相对三人称で

あり透視窓は佐助にある。

てる女の証言内容は、思慕を寄せる男を利太郎に限っているわけではなく「大概そんなのが多かつた」と、第二第三の利太郎の存在をほのめかしている。

佐助からのまた聞きではないてる女自身の証言の第二点は、佐助の春琴への慕情の実態を述懐した部分ニカ所である。

佐助さんはお師匠様を始終美しい器量のお方じゃと思ひ込んで
いやりましたので私もそう思うようにしておりました(二二
章)

と、

賑々春琴が無聊の時を消すために独りで絃を弄んでいるのを聞
いた又その傍に左助が恍惚として項を垂れ一心に耳を傾けてい
る光景を見た(二六章)
とである。

「春琴抄」は重層の奥にある佐助の目を通して終始春琴の姿を描
いているため、読者は文章の背景に佐助の春琴への慕情の本質を感
得しむけられる。読者の垣間みる「覗き窓」から見えるのは、佐助
も居る風景なのだが、同時に常に佐助フィルタがかかっているの
である。ただこのニカ所のみがフィルタがとりのぞかれ、佐助のい
る風景が、佐助の心のあり様がシンプルにビュアに見えてくる。

それは〈伝〉を曲筆捏造し、一方で細部からつきくずす証言をし
ながら、自らの心にえいえいと造型し続ける、「春琴信仰者」佐助
その人の姿である。

⑥その他の人々の証言

佐助、春琴、及びてる女以外の人の証言を並べてみる。

A (1) 寺男による墓の話(一章)

A (2) 春琴の体形(二章)

A (3) 写真が一枚しかないこと(二章)

B (4) 春松検校の、春琴をひいきすること(四章)

C (5) 春琴が佐助を教えるに至った背面事情(九章)

C (6) 春琴の変態性慾的嗜虐性(一〇章)

C (7) 鳥への執着(一八章)

B (8) 国平及び老芸人による春琴の演奏批評(一九章)

C (9) 春琴への加害者を芸者の下地っ子の父とする説(二二章)

C (10) 春琴の金銭に対する執着(二二章)

C (11) 佐助の献身愛に対する冷評(二二章)

C (12) 加害者を商売仇とする説(二二章)

B (13) 弟子による春琴の演奏批評(二六章)

これら、時折挿入される「他者の眼」は、A客観性のある外観描
写、B才能賛辞、C性格辛評の三種に大別できる。この「他者の眼」
は、「春琴抄」が熱病的な佐助トーンに塗りこめられのを適度に押
さえ引き締める役割を担う。

谷崎は「春琴抄後語」(「改造」昭和九年六月号)の中で

いかなる形式をとったらほんとうらしい感じを与えることが出
来るかの事が、何よりも頭の中にあつた。そして結果は、作者

としては最も横着な、やさしい方法をとることに帰着した。

と書いている。一つの物語事実に対し、複数の視点から叙述するという方法をとったわけであるが、その六種の視点中、四種までは佐助の重層的視線であったが、語り手の推定文を除く残りの一種において、純客観的な「他者の眼」を設定することで、より「本当らし」く見えることを意図したのである。

春琴の「魔性」に毒されぬ「他者の眼」は、社会通念からとらえた春琴像を叙述し、その災禍が、本人の性格からくる自業自得なものである可能性を表出している。二一章に集中して表われる(9) (12)の叙述がそれである。

かくて「春琴抄」が、その主要トーンを佐助による春琴賛歌に染めながらも、春琴と佐助を覚めた眼でとらえる視点を留意している。

このように、語りにおける複眼的重層構造のねらいは「ほんとうらし」さ——リアリティー——の表現にあった。述懐される物語事実のいくつかは、視座の違いによって微妙にニュアンスの異なることを露呈。その中でも決定的なズレを意図的に設定して読者を攪乱しているのが春琴受難の場である。このズレの様相を扇状としてイメージした時、その要にあるのは「真相」そのものではなく、「春琴が熱湯により火傷を負った」という物語事実である。

証言のズレを軌道修正し、整理しても徒勞に終る。なぜならばそのズレは、ずらせることに——随化する——ことに——本来の目的があったわけで、推理小説を構築する時のように、真相を隠そうとす

る積極的にして計画的論理的な計算をもってなされたわけではないからだ。証言の扇は閉じても重ならないのである。

「春琴抄」における犯人追求の魅力にとりつかれる共通の落とし穴はここにある。

叙述区分を整理しなおし、この作品の「語り」の構造が意図的な複眼的重層構造をなしている、ということを確認すれば、犯人追求がいかに空虚であるかが実感できよう。

注(1) 河野多恵子「谷崎文学と肯定の欲望」(『文学界』昭50・8 「谷崎文学と肯定の欲望」文芸春秋社所収)

(2) 野坂昭如「春琴抄」(『国文学』昭53・8)

(3) 「鑑賞日本現代文学⑧谷崎潤一郎」角川書店

(4) 永栄啓伸「春琴抄論——佐助犯人説私見」(『芸術至上主義文芸』昭

61・11 「谷崎潤一郎試論——母性への視点」有精堂所収)

(5) 秦恒平「春琴自害」(『新潮』昭64・1)

(6) 前田久徳「物語の構造」(『国文学』平1・6)

(7) 千葉俊二「カタリの際——秦恒平「春琴自害」を駁す」(『読者』一

九九九・夏)

(8) 永栄啓伸「春琴抄」の内実——黙契について——(『昭和文学研究』

第19集 平1・7)

(9) 海老井英次氏が「藪の中」論で用いた重層的構成とたまたま言葉が同じになったが意は異なる。ちなみに、「藪の中」の真相不在論との相違は芥川が真相不在そのものをテーマとするのに対し、谷崎は真相の不在性、真実の虚妄性をテーマ化しているのではない、という点。

(10) 拙稿「継母思慕構造としての『蘆刈』」(『昭和文学研究』昭57・3) 及び「実母思慕構造としての『吉野葛』」(同、昭59・6)参照

- (11) 「少将滋幹の母」(『毎日新聞』昭24・12—25・3)は、その少ない例外の一つ。
- (12) 原稿、初出誌・単行本・全集本を照合(拙稿「照合『春琴抄』武庫川国文34号・平1・12)した際にも、改変部分に「静的な春琴」を創出しようとした意図を読んだ。
- (13) トーマス・ハーデイ「グリーンプ家のバアバラの話」が種本になっていることは、佐藤春夫の証言(『最近の谷崎潤一郎を論ず』昭9・1)によって衆知。なお、種本に関しては一言あり。別稿(『国文学』平2・5)に譲る。
- (14) 前田久徳氏は前掲論の中で「飽くまで怨恨による必要があったことを確認」すべきと述べる。
- (15) 作品冒頭部について河野多恵子氏はリアリティ演出のわざとらしさを指摘。佐伯彰一氏は「語りの戯れ」(『すばる』昭51・9・1)で「開かれた小説」形態の象徴を見ている。
- (付記) 犯人追求の妄想性を指摘した今、何が作品分析に有効な切り口となるのか。本稿では「語り」分析に絞りこんだため、そこまで言及できなかったのが残念である。

本文引用は新潮文庫により、新漢字、新仮名づかいにした。

『春琴抄』

——語り手（私）とその語り——

栗山香

周知の通り『春琴抄』執筆当時の谷崎は、根津松子（後の松子夫人）と恋愛関係にあった。現存する松子宛の谷崎の書簡や、松子夫人の回顧談、即ち、その頃の谷崎が（佐助を地でゆく忠実さ¹）で松子に仕えていたという証言から、『春琴抄』の春琴と佐助の関係は松子と谷崎の関係を重ね合わせることでできるとされてきたのである。

確かに、作家・谷崎の創作意欲の源には、松子との実生活が根差していたであろうし、谷崎が、松子との関係を美しい物語として世に伝えんとしたと捉えることはできる。

『春琴抄』の文体をみても、谷崎は、嘗て作者は「私の見た大阪及び大阪人」と題する篇中に大阪人のつましい生活振りを論じ

と、自らの著作や、親しい関係にあった（佐藤春夫）の名を用いるなどして、『春琴抄』の（作者）を、あたかも谷崎潤一郎本人であ

るかのようにみせかけているのである。

それだからといって、『春琴抄』は、直接作家と抱き合うことで読み解くことができるほど、底の浅いものではなからう。

語り手（私）の語りによって織り成されている『春琴抄』は、現実の作家の創作である『春琴抄』の、その中に入れ子になった、いわゆる、虚構としての『春琴抄』なのである。そして、その虚構の『春琴抄』の（作者）は、当然、虚構の存在としての作者であって、それを虚構した現実の作者とは違う。

作者の知つてゐる老芸人に青年の頃彼女の三絃をしばく聴いたといふ者がある

この（彼女）・春琴が、虚構された『春琴抄』の作中人物である以上、その三絃を聴いたことがあるという（老芸人）も、そして、その（老芸人）を知っているという（作者）も、虚構された『春琴抄』の物語世界の域を出るはずはない。

語り手の言葉によって表されているものは、たとえそれが先の

〔私の見た大阪及び大阪人〕や〔佐藤春夫〕のような、現実の作者に通ずる作品や人物であっても、すべて、虚構された『春琴抄』の中での作品なり人物なりとして見做すべきであらう。

もちろん、〈読者〉についても同様である。〈読者は〉、〈読者の〉、と語りかけられている〈読者〉は、現実の読者ではない。虚構の作者に対する意味での読者である。現実の読者であるわれわれは、その、虚構としての読者を通して、物語世界を読むことになるのである。

但し、この虚構としての『春琴抄』は、語り手の語りによって物語世界が形成されている。従って、われわれは、虚構の作者から虚構の読者へという伝達回路の、その内側にある、語り手から聞き手への地点にまで分け入って、語り手の語りに耳を傾けなければならぬ。

語り手は、春琴と佐助を、語っている。物語世界の中心は、確かに、春琴と佐助であるけれども、その物語世界において、最も重要な役割を担っているのは、その二人を語っている語り手〈私〉である。

語り手が知り得た春琴と佐助の過去の、どこを、どのようにして物語にするかは、語り手の自由裁量に委ねられており、語り手の選択によって、物語世界の在り方や、読み手にとっての春琴と佐助は、微妙にちがってくるのである。

つまり、物語世界の外に位置して春琴と佐助を語っていても、語り手は、常に物語世界内と関わり合い、物語のすべてを決定づける

唯一の存在といえるのである。

加えて、この『春琴抄』では、語り手〈私〉が作中人物の〈私〉として、物語世界内に顕在していることにも留意せねばならない。物語は、その、〈私〉の墓参から始まる。

二

鴟屋家の菩提寺を訪れた語り手は、寺男と問答を交わしつつ、鴟屋家の、春琴の、そして佐助の墓を、順に辿っていく。

佐助の墓を見出したところで、語り手は、作中人物の〈私〉として、明示的に現れている。

私は、折柄夕日が墓石の表にあか／＼と照つてゐるその丘の上
にイんで脚下にひろがる大大阪市の景観を眺めた。蓋し此のあ
たりは難波津の昔からある丘陵地帯で西向きの高台が此処から
ずっと天王寺の方へ続いてゐる。

〈私〉は、春琴と佐助の墓と共に、夕日の丘に居る。

この天王寺へ続く高台は、古来、夕陽丘とよばれ、そこから西には難波の海を一望することができた。そのため、ここは、落日に西方浄土を祈念する人々にとっての霊地として栄えたと伝えられている。佐伯彰一氏の指摘するように、〈日想観を連想させずにおかない〉⁽²⁾場所から、『春琴抄』は開かれているのである。

この作中人物としての〈私〉は、物語が、

近頃私の手に入れたものに「鴟屋春琴伝」といふ小冊子があり
此れが私の春琴女を知るに至つた端緒であるが

へと展開したところで、物語世界内から姿を消す。

語り手は、〈先達〉の墓参の場面から、この〈近頃〉への移行に、時の経過の含みをもたせ、二人の墓を訪ねた〈私〉が、その後「鵲屋春琴伝」を入手して春琴と佐助に関する詳細な過去を知り、そして、語り手となって「春琴抄」を語りはじめたのだと、みせかけている。更に、「伝」を繕きながら「抄」を語り綴っていくかのような語り口で、〈私〉は「伝」の中から探り出した春琴をそのまま「抄」に記していくのであると、読み手に印象づけようとしている。

だが、「春琴抄」は、語りがすすめられるにしたがって語りの世界が生成していくのではなく、はじめから結構の定められた物語なのである。

冒頭の墓参の場面から、語り手による物語世界の構築は始まっている。

目分量で測つたところでは春琴女の墓石は高さ約六尺検校のは四尺に足らぬ程であらうか。

この語りは、いかにも、作中の〈私〉が、今、春琴と佐助の墓の前にして発話しているかのような錯覚を起こさせるものである。語り手は、冒頭の語りの発話主体を作中の〈私〉にみせかけて、語り手としての〈私〉はまだ存在していないように語っている。

だが、最初の一語を発したところから、〈私〉は、作中人物としての〈私〉をも巧みに操って物語世界を形づくろうとしている語り手であることを、忘れてはなるまい。

次の語りは、冒頭の場面の発話主体が、語り手としての〈私〉で

あることの証左になるだろう。

萩の茶屋の老婦人といふのは後に出て来るから此処には説くまい

〔此処〕とは、ほかでもない。語り手〈私〉が語り綴っている「春琴抄」の、冒頭のこの一節である。

こう語る、語りの現在の〈私〉は、〈萩の茶屋の老婦人〉が何者なのかを知っており、しかも、その人物を、物語世界内にどのように登場させるか、いかに機能させるかについても構想すみの、語り手なのである

語り始めた時には、〈私〉は、「春琴抄」の物語内容を把握していた。言い換えれば、〈私〉は、春琴と佐助という存在について熟知してから、「春琴抄」という物語にすることを決めたのである。

けれども、語り手は、あくまでも未知のふりをする。〈通りか、り〉に下寺町の某寺に立ち寄った〈私〉が、その後手に入れた「伝」を読みながら、語り手として「抄」を綴っていくという姿勢を通す。

それによって、「春琴抄」は、過去に生きた春琴と佐助が、そのままに、ほんとうの姿のままに甦る物語であると、読者に告げようとしているのである。

三

語り手は、「伝」の叙述を引用し、それに適宜考証を加えながら、「抄」を展開していく。

だが、よく読むと、「伝」に則る形を取っている「抄」の内容は、

必ずしも「伝」の記述内容と一致しているわけではない。

語り手は、春琴の生れつきの容貌が「端麗にして高雅」であったという「伝」の記述を引用し、それを「立証」するとして、語りを進めていく。

輪郭の整つた瓜実顔に、一つ／＼可愛い指で摘まみ上げたやう

な小柄な今にも消えてなくなりさうな柔かな目鼻がついてゐる。

語り手は春琴の容貌を明らかにすべく、一枚の写真を取り出し、

こう解説している。

しかし、語り手がここで春琴の「目鼻」の形容に選んでいる言葉は、「端麗にして高雅」とは意味合いの異なるものであり、語り手の語りは、結果として、春琴の姿を遠去けることになっている。

語り手は一応、写真そのものが、

何分にも明治初年か慶応頃の撮影であるからとところ／＼に星が

出たりして遠い昔の記憶の如くうすれてゐるのでそのためになさ

う見えるのもあらうが、

と、断りを入れている。が、

うつくしいけれども此れといふ個性の閃めきがなく印象の稀薄

な感じがある

とまで表現する語り手には、実は、実体としての春琴を退け、朦朧たる春琴を描出することへの願望が根差していることは明らかである。しかも、語り手は、自らの望む春琴像が、ほんとうに生きていた春琴の姿であると、読み手に信用させるための操作を忘れていない。

語り手は、予め、「今日伝はつてゐる」(写真)を呈示し、それについて語るといふ方法を採用している。

写真とは、そこに映っているものが、かつてそこにあったことを、保証するものである。

よつて、「春琴抄」の読者には、語り手の語る春琴があつたことについて疑いを挟む余地など、はじめから与えられていないのである。

われ／＼は此の朦朧たる一枚の映像をたよりに彼女の風貌を想見するより仕方がない。

こう言われて、読者は、あの「伝」の叙述のことなどは忘れ、語り手の語る春琴の姿だけを、素直に「想見」してしまう。更には、「考へてみると、検校が此の世で最後に見た彼女の姿は此の映像に近いものであつたかと思はれる」との語りを受けることによって、「伝」の著者たる検校の記憶の中にも、ぼやけた春琴の姿が宿っていたであろうと、思うに至るのである。

語り手は、続ける。

すると晩年の検校が記憶の中に存してゐた彼女の姿も此の程度にぼやけたものではなかつたであらうか。

語り手は、推測で止めている。推測の形を取り、断定を避けることによつて、物語世界の外側の、語り手としての立場を守ろうとしている。

しかし、「朦朧とした」、「ぼんやりした」という言葉を繰り返してきた語り手が、佐助の記憶の中の春琴もが朧けた女性であつた

ことを望んでいるのは、明らかなのである。

然らば、語り手の求める春琴像が、物語を一貫してはやけているかといえ、決してそうではない。

語り手は、〈特に佐助に対する時〉の春琴の〈強情と気儘〉を強調し、その春琴に仕える佐助については、〈彼女の特別な意地悪さを甘えられてゐるやうに取り、一種の恩寵の如くに解したのであらう〉と推測している。また、語り手は、春琴の稽古振りの峻烈を云い、これを以て思ふに幾分嗜虐性の傾向があつたのではないか稽古に事寄せて一種変態な性的快楽を享樂してゐたのではないかと、春琴の〈嗜虐性〉を想像している。語り手は、ここでも、推測と想像で止めている。が、語り手の推測は、即ち願望であるといえよう。

語り手は、ここでは、ひとりよがりといえるほど春琴の〈嗜虐性〉を熱望し、それに拝跪する佐助を求めているのである。そうして、その佐助を通して、自らが春琴の膝下に跪くことを夢想しているのである。

佐助の春琴への同化願望は、しばしば論じられるところのものであるが、『春琴抄』には、語り手〈私〉の佐助への同化願望こそが秘められていることを見逃してはなるまい。佐助に同化する事で、〈私〉は、春琴を体感し、且つ、語り手として外側に位置する自らを、物語の内側へと反転させることができるのである。

私は春琴女の墓前に跪いて恭しく礼をした後検校の墓石に手をかけてその石の頭を愛撫しながら夕日が大市街の彼方に沈んで

しまふまで丘の上に低徊してゐた

この作中人物としての〈私〉の姿勢は、そのまま、語り手〈私〉の語りの姿勢として、物語世界を貫いている。〈私〉にとつて、春琴は拝跪すべき、佐助は愛しむべき人なのである。

語り手は、物語世界の外から、傍観者として、春琴と佐助を叙述している。その形式をとっている。

けれども、『春琴抄』には、あるがままの春琴と佐助ではなく、あらまほしき春琴と佐助の世界を描きたがつている〈私〉の心が、感じられるのである。

作中から〈私〉の姿は消えても、物語世界の深奥には、春琴と佐助と共にいる、いようとする〈私〉が、存在しつづけているのである。

四

「鵲屋春琴伝」の表現主体は佐助であるから、「抄」の語り手は、その表現に立ち入ることはできない。しかし、「伝」のどの部分を、どのように引用するかという形でならば、「伝」に関与することはできるわけである。

てる女や佐助等の語りについても、同じことがいえる。作中人物の発話表現に、「抄」の語り手は立ち入ることはできない。けれども、それを「抄」に引用することによって関わることは可能である。しかも、発話表現は、書物のように形としてあるわけではないので、どの部分を、どのように引用するかに加えて、どのような話法で、

どのように地の文と交わらせるかについても、「抄」の語り手は、選択する権利を有しているといえよう。

「抄」の物語内容の意味合いは、「抄」の語り手による「伝」の叙述や作中人物の語りの取り込み方によって、微妙に変化するのである。逆に言えば、「伝」や作中人物の話の引用を知ること、「抄」の語り手の語りの在り方や、構想、物語るわけなどは、読み解くことができるはずである。

春琴第二の災難は、「抄」の語り手が、「伝」の叙述やてての女の話をどのように取り入れて物語を構成しているか、から、考えてみる必要があるよう。

語り手は、「春琴の身に降りか、つた第二の災難を叙する」ことを、〈原因や加害者〉の推論から入っているのである。

先ず、〈門弟の何者かに深刻な恨みを買ひその復讐を受けたと見るのが最も当つてゐるやうである〉と〈門弟〉に的を絞つた語り手は、続けざまに、〈茲に考へられること〉として門弟の一人である〈利太郎〉を登場させる。

つまり、語り手は、読み手に〈利太郎〉による問題解決への期待を抱かせた上で、物語を展開しているのである。

放蕩者で、親の身代を鼻にかけた利太郎の増長ぶりには、春琴も手を焼いていた。そんな折、利太郎主催の〈梅見の宴〉が開かれる。語り手は、その宴席で、春琴が、利太郎や幫間若者の悪洒落に気分を害したこと、佐助の代わりに手曳きをつとめようとする利太郎に困惑したことなどを縷々と述べ、その場面をその後の春琴と利太郎

の稽古風景へと繋げていく。

春琴は、俄かに態度を改め、厳しく利太郎に接するようになった。それに閉口した利太郎は、気のない弾き方で対抗する。その態度に怒りを爆発させた春琴は、〈阿呆〉と云ひさま 利太郎を撥で打つた。その弾みで眉間の皮を破られた利太郎は、〈額からぼた／＼滴れる血を押し拭ひ「覚えてなはれ」と捨台辞を残して」立ち去つたのである。

ここで、段落が切れている。この空白の部分、語り手が次の語り始めるまでの一瞬の「間」に、読み手は、〈覚えてなはれ」と捨台辞を残して」立ち去つた利太郎に、〈復讐〉の可能性を想像する。語り手は利太郎に関する叙述に多くを費やし、利太郎の存在を前面に押し出すことに成功している。春琴第二の災難は、利太郎の恨みによる犯行との印象を生み出しているのである。

が、なぜか語り手は、そこで春琴第二の災難の加害者推論を止めていない。

語り手は、利太郎の他にも加害者としての可能性のある者を数名挙げ、その原因についても推測している。しかし、語り手によって提出された候補者は、次に提出される候補者によって消されていくといった工合で、最終的には誰も残らないのである。

しかも、語り手は、その推論の間に、〈斯く考へれば利太郎を疑ふ方が順当のやうに思はれるが如何〉と、やはり利太郎を押し出したかと思えば、〈一概に利太郎であるとは断定し難い〉と言つてみたりと、自らが利太郎で開いていた加害者推論の円環を、利太郎

で閉じる気配もない。

そして、そのまま、

斯く色々々々疑ひ得らる、原因を数へて来れば早晚春琴に必ず誰か、手を下さなければ済まない状態にあつたことを察すべく彼女は不知不識の裡に禍の種を八方へ蒔いてゐたのである

として、次の内容へと語りを進めてしまふ。

結果的には、何も解決していない。語り手は、原因も加害者も、明らかにしていないのである。

にもかかわらず、語り手が積み重ねる推測を受けてきた読み手は、なんとなく分かつたような氣になつてしまつており、最終的に〈原因や加害者〉に対する意識を捨てさせられていることなどには氣付かぬまま、語り手の語りに付き従つていくことになる。

定説化されつつある佐助犯人説等が唱える通り、佐助が春琴の苦吟する声に目覚め、その一方で、佐助の起きた氣配を察した賊が周章の余り鉄瓶を投げ付けて逃げたという「伝」の記述は、時間的矛盾を内包している。また、てる女の証言の中の賊の犯行手順もまわりくどい不自然なものである。

だが、しかし、そこから佐助犯人説や二人の默契説を導き出し、それをそのまま『春琴抄』の読みとすることは、できない。

既述したように、「伝」やてる女の話の表現主体は、「抄」の語り手ではなく、佐助とてる女である。その佐助やてる女の語りのレベルでの問題を、即、『春琴抄』の語りの問題に結びつけては、『春琴抄』の読みを誤つてしまふことにならう。

大切なのは、「伝」の読み手であり、てる女の話の聞き手である〈私〉が、「抄」の語り手に転化した際に、「伝」とてる女の話をどのよう

に引用して「抄」の語りを展開しているか、である。語り手は、原因や加害者をめぐる推論においては、「伝」の叙述もてる女の語りも、一切引用していない。語り手が物語にそれらを取り入れるのは、原因や加害者に対する読み手の意識を捨てさせておいてからなのである。

考えてみると、「抄」の語りに組み込まれた状態においてさえ氣付くことの可能な「伝」の叙述が孕む矛盾を、その第一次読者である〈私〉が意識しなかつたとも思われない。「伝」の表現主体であり、しかも、その「伝」の作中人物でもある佐助に、「伝」の読み手としての〈私〉が、疑惑を抱いた可能性はある。

けれども「抄」の語り手としての〈私〉は、〈犯人を確定しようとする思考自体を拒否する⁽³⁾〉ように、つきつめれば、〈犯人〉という発想自体を拒むようにして、「抄」の物語世界を築き固めているのである。

〔早晚春琴に必ず誰か、手を下さなければ済まない状態にあつたことを察すべく〕——これは、語り手から読み手への、物語受容の仕方の、さりげない指示である。

『春琴抄』の物語世界にとつて、春琴第二の災難は、ただ起きるべくして起こつただけが、明らかであればいい。語り手は、読み手が、それだけを理解することを願つて、それ以外の読みはすべて封じて、左助の失明へと物語を進めていくのである。

五

春琴第二の災難に言及した「伝」の叙述が引用されるのは、次の語りの直後である。

前記天下茶屋の梅見の宴の後約一箇月半を経た三月晦日の夜八つ半時頃即ち午前三時々分に

この物々しい語りを引き継ぐ「伝」の内容は、その時刻に発生した事件についての詳しい情報であることが予想される。が、しかし、実際に引用された「伝」の大半は、春琴の傷の程度と佐助の失明に関する内容であり、事件そのものについては例の時間的矛盾を内包した記述しかない。

しかも、つづけて語り手は、自らが選択し、そして引用したはずの「伝」の内容に、〈曲筆〉を指摘している。

彼が偶然白内障になつたと云ふのも腑に落ちないし又春琴がいかに潔癖でありいかに盲人の思ひ過しであらうとも天稟の美貌を損じなかつた程度の火傷であるならば何を以て頭巾で面体を包んだり人に接するのを厭つたりしようぞ

ここから物語は、春琴の火傷と佐助の失明へと進行していく。

つまるところ、語り手は、事件そのものについては何も触れていないのである。読み手には、ただ、春琴を襲った災難があつた、ということだけを伝え、読み手の意識を、その事件の結果として生じた春琴の火傷と佐助の失明へと導いていくのである。

そして、語り手は、「伝」の隠した〈事の真相〉を、「抄」の中で

明らかにする。

事実は花顔玉容に無残な変化を来したのである。

推測を重ねてきた〈私〉の語りは、一転して、断定となつている。語り手は、春琴の容貌の激変こそが〈事実〉であると、明言している。

「伝」に拠りながらの語りという形式を保つてきた「抄」の語り手は、ここで、はっきりと「伝」を退けているのである。

そして、語り手は、〈鳴沢てる女その他二三の人の話〉を引用している。

「抄」の語り手にとって、〈賊〉の犯行手順など、問題ではない。〈賊〉が〈鉄瓶の口を春琴の頭の上に傾けて真正面に熱湯を注ぎかけた〉という事実を物語るものとしての〈鳴沢てる女その他二三の人の話〉が重要なのである。この証言によって、春琴の容貌の激変は、客観的事実として物語世界に確立することができる。

そして、物語は、佐助の失明というクライマックスを迎える。

語り手は、佐助が失明するに至るまでの経緯を、春琴と佐助の会話場面を中心にして描き出す手法を採っている。

物語る〈私〉にとって、その時の二人は、第三者から伝え聞いた過去の出来事であり、しかも、その過去は、語りの現在からみて六十年以上も昔のことになる。その、時と距離とが隔つたところにある二人を、語り手は、語りの中継点を排除することのできる直接話法を使用することによって、読者と、そして自分自身の目の前に向き合わせるのである。

佐助が駆け付けた瞬間、春琴は言う。

佐助々々わては浅ましい姿にされたぞわての顔を見んとおいてと。

〔佐助の失明は実に「見るな」の禁忌に「見ない」と応じた物語〕⁽⁴⁾
なのであろうか。

春琴は、〈見んとおいて〉、〈内密にして〉、〈見ぬやうにして〉と、見られぬこと、知られぬことを望んでいるのである。この言葉にこめられているものは、春琴の願望であつて、禁止ではない。第一、佐助は、この時点ではまだ盲いる決断などしていない。

佐助が目を突く決意をするのは、〈お前にだけは〉の一語が、春琴の口から発せられたその時である。語り手は、そう語っている。

もう近いうちに傷が癒えたら繃帯を除けねばならぬしお医者様も来ぬやうになる、さうしたら余人は兎も角お前にだけは此の顔を見られねばならぬと勝気な春琴も意地が挫けたかつひぞないことに涙を流し繃帯の上から頻りに両眼を押し拭へば佐助も諍然として云ふべき言葉なく共に嗚咽するばかりであつたがようござります、必ずお顔を見ぬやうに致します御安心なさりませと何事か期する所があるやうに云つた。

この時の二人を見た者はいない。その場に居合わせた者は誰一人いないのである。

〈ようござります、御安心なさりませ〉との佐助の言葉を、〈何事か期する所があるやうに〉感じているのは、ほかでもない。今、二人を語り、二人を目の前に見ている、「抄」の語り手自身な

のである。

語り手は、この後で、佐助が眼を突くことを知っているから、極論すれば、佐助が〈我が眼の中へ針を突き刺〉すことを語るつもりでいるから、佐助が〈何事か期する所があるやうに云つた〉と表現しているのである。

『春琴抄』の物語世界は、〈天意〉でも〈如何なる因縁〉によるものでもない、佐助の〈殉情〉による失明を、描こうとしている。

佐助失明をめぐる物語内容は、佐助は春琴の死後十余年を経た後に彼が失明した時のいきさつを側近者に語つたことがありそれに依つて詳細な当時の事情が漸く判明するに至つた。

という前置きによつて、事実であることが保証されている。けれども、語り手の語る事実とは、語り手にとってのあるべき理想、現実を超えた真実としての、事実なのである。

語り手は、作中人物の、ここでは佐助の会話文を地の文へと溶け込ませて、佐助の〈語つたこと〉の枠を曖昧にすることによって、〈私〉の理想としての物語内容をも佐助が語つたこととして、読み手に理解させているのである。

それにしても春琴が彼に求めたものは斯くの如きであつた乎語り手の推測は、即ち、願望である。そして、それは「抄」の語りの世界における真実となる。

佐助は、春琴の〈求め〉に応じて、盲いる道を選んだのだ。

佐助それはほんたうかと云つた短かい一語が佐助の耳には喜び

に慄へてゐるやうに聞えた。そして無言で相対しつゝ、ある間に盲人のみが持つ第六感の働きが佐助の官能に芽生えて来て唯感謝の一念より外何物もない春琴の胸の中を自づと会得することが出来た今迄肉体の交渉はありながら師弟の差別に隔てられてゐた心と心とが始めて舞と抱き合ひ一つに流れて行くのを感じた。

ここには、佐助の心中思惟であつてそうでないやうな、地の文であつて地の文でないやうな、そのどちらともつかない語りが交錯している。従つて、この通りに佐助の感情が動いていたかどうかは、わからないのである。佐助が実際に抱いた心理であるのか、それとも、語り手によつて抱かされた心理であるのか。

しかし、『春琴抄』の語りは、そういう区別を、拒否している。語り手〈私〉の語る物語内容は、すべて、ほんとうにあつたこと、なのである。

佐助は、春琴に殉じて〈外界の眼〉を失つた。だからこそ、佐助には〈内界の眼〉が開け、

もう衰へた彼の視力では部屋の様子も春琴の姿もはつきり見分けれられなかつたが繻帯で包んだ顔の所在だけが、ぼうつと灰白く網膜に映じた彼にはそれが繻帯とは思へなかつたついでた月前迄のお師匠様の円満微妙な色白の顔が鈍い明りの圈の中に來迎仏の如く浮かんだ

のである。

物語のはじめには、春琴の写真が置かれていた。

そして、そこから語り手が紡いできた物語世界は、この〈白〉い〈來迎仏〉としての春琴が浮かぶことによつて、完成したのである。『春琴抄』の語りのすべては、春琴を白い來迎仏にするためであつたとしても、過言ではあるまい。

語り手は〈在りし日〉の春琴と佐助を呼びもどし、しかもその過去の二人を過去さながらにはなく、〈私〉の心象の世界を透すことによつて、〈今〉に甦らせたのだ。

佐助の失明は、春琴からその肉体を取り除き、現実のものから觀念世界のものへと昇華させたのである。

そして、その二人を語るることによつて、語り手〈私〉は、自らの夢想する世界を、あらまほしき春琴像を、ほんとうのこととして生み出すことに成功したのである。

六

『春琴抄』は、語り手〈私〉の、母恋いの物語である。

しかも、それは、觀念の世界においてのみではない。

〈私〉は、春琴を実母、佐助を実父とする、二人の子供であつたのだ。

因みに云ふ春琴と佐助との間には前記の外に二男一女があり女兒は分晩後に死し男兒は二人共赤子の時に河内の農家へ貰はれたが春琴の死後も遺れ形見には未練がないらしく取り戻さうともしなかつたし子供も盲人の実父の許へ歸るのを嫌つた。

晩年の佐助を語る文章の中に、さりげなく組み込まれたこの一文

のもつ意味は、深い。

〈子供も盲人の実父の許へ帰るのを嫌つた〉——ここには、伝聞よりもむしろ断言の響きを感じられる。「帰るのを嫌つた」——こゝう言い切ることのできる、そして、佐助を「盲人の実父」と表現する語り手は、〈河内の農家へ貫はれ〉ていつた男子の一人であろう。

何卒何処へなとお遣りなされて下さりませ一生独り身で暮らす私に足手まとひでござりますと涼しい顔つきで云ふのである

これは、第一子誕生の際の春琴の態度であつた。息子に対する春琴の無関心は、その後の「二男」に対しても変わることはなかつたに相違ない。子供を一人として手許に残さなかつたことが、それを物語っている。

生まれてすぐに里子に出され、母の記憶をもつことを許されなかつたからこそ、〈私〉は、母を希求したのである。

恐らく、〈私〉は、春琴が淀屋橋に独立してから第二の災難に遭う以前に生まれているものと思われる。すると、語りの現在における〈私〉は、七十から八十五・六歳ということになる。つまり、佐助の〈晩年〉に相当する年齢に達した時、〈私〉は、「春琴抄」を綴つたのである。

ところで「抄」の中で、語り手の手許にあることが記されながら、その入手経路については触れられていない「鴎屋春琴伝」は、〈私〉が父である佐助の故郷を訪れた際に手に入れたものであると思われる。

元来温井検校の家は日蓮宗であつて検校を除く温井一家の墓は

検校の故郷江州日野町の某寺にある。

この語り口は、語りの現在における〈私〉が、既に日野を訪れた後であることを感じさせる。

〈私〉は、父方の故郷を訪い、〈春琴女の三回忌〉に〈配り物〉にされた「伝」の一冊を見せられた。そして、晩年の父母に仕えたという鴨沢てる女を萩の茶屋に訪ねた。と解することは、最早、難しいことではない。

佐助によつて書かれた「伝」を読み、更には、〈春琴の死後〉佐助の〈唯一の話相手〉となつたてる女の話を書くことで、間接的にはあれ、〈私〉は、父の語りを受けたことになる。

「鴎屋春琴伝」は、〈弟子の検校〉による〈師の伝記〉である。が、母を恋うる〈私〉にとつて、それは、父である佐助の声の響きくる書であつたのだ。

父の語りを受けた〈私〉は、今度は、語り手として「春琴抄」を編み、更なる理想としての春琴を描き出したのである。

春琴は、〈私〉にとつて、〈古い絵像の観世音を拝んだやうなほのかな慈悲を感じさせる「取り分け優しい女人である。また、嗜虐性という肉感を備え、〈私〉を跪かせる女でもあつた。

そして、最後に、〈白〉い〈来迎仏〉へと昇華したのである。

これは、〈私〉にとつての、永遠の母である。

彼岸へと〈私〉を誘う、〈白〉い光なのである。

「お母さん、私はきつと、あなたを仏にしてあげます」——母を恋い、母を求めてきた〈私〉は、この想いを胸に、「春琴抄」を綴つ

たのであろう。

だからこそ、『春琴抄』なのである。

夕日の高台は、母を探し求めた果てに、〈私〉のたどり着いた、聖地だったのである。

〈私〉は、その地から語り始めることを選んだ。

そして、春琴と佐助は、永劫不変の観念境へと飛躍し、〈私〉の魂は、実体の春琴を超えた、永遠の母性を獲得したのである。

注(1) 谷崎松子『倚松庵の夢』 昭42・7 中央公論社

(2) 「語りの戯れ」 昭51・9 「すばる」

(3) 前田久徳「物語の構造——谷崎潤一郎『春琴抄』」 平1・7 『国文学』

(4) 奏恒平「春琴自書」 昭64・1 『新潮』

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

△展 望▽

△うた▽論の行方、等々

長 野 隆

「展望」に何か書けと言われて、つい承諾の返事をし、今頃（締切間際）になって自身にこの種の〈展望〉の欠けることを知り、勝手な疎外感を味わっている。それでいて、言いたいことは山ほどあるのだから、なんとも情けない始末だ。とにかく、最近考えたことや感じたことなどを、思いつくまま記してみよう。

1

『国文学』（学燈社）が、昨年の十一月に「歌・歌ことば・歌枕——〈うた〉なるもの——」の特集を組み、今月（平2・1）、「物語——物語論の新しい〈課題〉集——」の特集を行っている。〈うた〉と〈かたり〉とは本来不可分な課題だし、ともに流行りの関心事だけに、二つはセットして編まれたのだろう。個人の興味からすると、当然前者（うた）特集に視線が向くが、どういふわけか、後者の方に教示されるものが多かったことが、気になるといえば気になる。

それはともかく、こうした昨今の〈うた〉論の横行は、（古橋信孝氏らの挑発はひとまず自明として見ても）多分に物語論の流行に使喚された観がある。その点、藤井貞和氏の果たした役割も大きく、そもそも氏の物語研究などは、〈うた〉論に読み換えることさえできる。先の特集号二冊に互って筆を振う理由であり、同時に彼が詩人∥詩論家でもあるからだろう。その詩人∥詩論家としての彼に、昨年『口誦むべき一篇の詩とは何か』（思潮社）の出版があり、現代詩における〈うた〉の不在を嘆く声が聴こえた。

現代詩における〈うた〉は、やみがたい欲求である。

（「歌・ことば・日本人」）

現代詩が熱く希求する〈うた〉を、最も非詩的な状況としての歌謡曲が超えてゆく。（略）のがれることができるのであろうか、歌謡曲の甘美なしらべから現代は（遊考・現代歌謡曲）ともに初出は十五年ばかりを遡る。

近頃、申し合わせたように（中年の？）詩論家たちが現代歌謡曲（主

にニュー・ミュージックのシンガー・ソング・ライター」を論じはじめた。流行りの遊び（ばかり）とも思えない。ひとつ昭和詩の歩みを思い合わせても、「うた」の不在は歴然として、詩人たちの喉もとを熱くした。それは戦前においてすでに過剰な渇きであり、例えば、伊東静雄などは「私はうたはない／短かかった輝かしい日のことを／寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」と、「うた」の不在を逆手に詩の言葉となし、中原中也是「頭が暗い土塊になつて／ただもうラアラア唄つてゆくのだ」と、「うた」にしかならない言葉をそのまま詩のフォルムに委ねた。「うた」は、たしかに昭和詩にとつても「やみがたい欲求」であつた。

映画、ラジオ、レコード——によつて、ここに昭和流行歌ブームというものが現出している一時代があつた。

萩原は、こう書いた——

午後なり

広告風船は高く揚りて

薄暮に迫る都会の空

高層建築の上に遠く坐りて

汝は旗の如くに飢ゑたるかな。

（虎）

——飢えているのは、なんだつたのだらうか。「虎」をあえてもちださざるをえない萩原の耳に、どうしようもなく鳴っていたのは、ひとつの、かんだかい、しなぶつた、あのレコードの声だ——空にや今日もアドバルーン、さぞかし今ごろ会社では、おいそがしいと思つたに、ああそれなのに、それなのに、ねえ、

怒るのは、怒るのは、あつたりまえでしよう。（筆者註）「あつたりまえ」といわれて、あの萩原朔太郎はどうしていたか——

また流行歌では、「丘を越えて」「影を慕いて」「酒は涙か」など古賀政男のものが特に好きだつた。

「影を慕いて」の前奏曲は、父の得意中の得意で、まるで指をギターに打ちつけるほどの感情をこめて弾いた。

（萩原葉子（父・萩原朔太郎）

「まるで指をギターに打ちつけるように」——そうなのだ、《氷島》の「詩語」ならぬ《文体》は、まさにそのようなもの、その意味において、萩原朔太郎の《うた》なのであつた——《うた》であるいじょう、しろうとぶつてはいられない。プロがプロである「実力」をみせる、さいごの舞台での、それなりの気どりは、なくてはならないのである。

昨年末急逝した菅谷規矩雄氏の「詩語と表記——萩原朔太郎の《平がな》」（「萩原朔太郎の世界」所収）の一節だ。いかにも《菅谷規矩雄》の手に適つたこの条りが私は殊の外好きで、彼の中に深く棲みついた《うた》の、どこか逼迫せずにはいないトーンを聴く思いがする。彼はまた言う——「氷島」の「詩語」とは、「近代詩のナンバーワン萩原朔太郎が、売れっ子作詞家ナバーワン佐藤惣之助の（に代表される）歌謡のことばに、押しに押されて土俵ざわに、せっぱつまつた結果としての、漢語調文語文だつたのだ」と。

つまり、事情は大いに異なるにせよ、昭和詩は、中に困うべき《うた》を、どこかで歌謡曲にさらわれてしまつたらしい。その挙げ句

が現在の「歌謡曲作家論」の代行——というのならば、多少は自暴自棄的な指揮の意味も内に籠められているのだろう。(いまや古典となった中原中也に代表される少数の詩人は例外にして、現代の詩論が狙う「うた」は、(詩)の行間を抜け出して歌謡(曲)とともに鳴り響いているに相違ない。

仮にそうだとして、原因は大きく分けて二つある。一つは、(もはや自明なことだが)日本詩の韻律。もう一つは、(依然として)近代文学という理念である。前者は、詩のことはが孕むリズムや音韻や節の問題に、後者は、ことばの表現に要請される想像力や思想の問題に置き換えられる。

萩原朔太郎の『詩の原理』以後、この手の問題は、何かしら不毛な感触を与えつづけ、本格的な議論を拒んできた。しかし、吉本隆明の『言語にとって美とはなにか』(昭40)を発火点に、否応なく対峙させられてきた観がある。例えば、菅谷規矩雄の『詩的リズム——音数律に関するノート』(昭50)などはその典型と見てよく、以後、『詩的リズム・続篇——音数律に関するノート』(昭53)や『詩とメタファ』(昭58)、更に『響くテクスト(1)』(昭61)、『現代詩手帖』に連載)や『ことばとメロス——詩の音韻に関する考察(1)』(昭61)、『平2』、『あんかるわ』に連載・中絶)と、どちらかといえば「うた」の原基的基盤を問う、詩への原理的な摸索が行われてきた。リズム論にはじまり、メタファを視野に入れ、ようやく本命のメロスに向き直ったところで、突然、思考は息絶えてしまった。まったく、無念という外はない。

「うた」というメロス——つまり節^{メロ}旋律^{ディ}の魅力を抜きにして、「うた」(の呪縛力)に踏み入ることはできない。しかも節^{メロ}旋律^{ディ}こそは、「うた」が、否応なくその質料の過半を音楽^{メロ}歌謡^{ディ}の側に委ねた内因そのもの——「うた」が「うた」であるための必要不可欠な要素——韻と音声の棲み家なのだ。その節^{メロ}旋律^{ディ}を置去りしたのは、外ならぬ現代詩の方だろうが、存外それとはかりも言えず、現代音楽(クラシック音楽)の方にもメロディの危機は歴然としてある。想像力という畧に、どういうわけか近代という時代は捕まって、「うた」の核たる節^{メロ}旋律^{ディ}のエクスタシーを丸ごと「大衆」の側に明け渡したのだ。耳を離れない歌謡曲やポピュラー・ミュージック以外に、「うた」の棲み家はなくなつたのか。

2

「うた」は原郷に向かい、「像」は異郷に向かう、「うた」は追憶(過志)を呼び、「像」は夢想(未知)に誘発される。つまり、「うた」は必然を負い、「像」は偶然に依拠するわけだから、個人様式^{スタイル}の新奇な創出を自明の前提とする近代芸術にとって、「うた」は魔以外の何ものでもない。では、「うた」は聖なのか俗なのか。反俗ではない、という言い方が正しい。

意味という病——この多分に近代的な思想とも、「うた」は無縁だった。だから無意味という意味の必要に立って、「うた」は私たちにとって意味あるものであり続けた。これまでもそうだったし、これからもそうだろう。そういう意味では、「うた」は私たちの生

理そのものなのだ。というより、私たちの生理が「うた」を生み出したのである。クラゲスや菅谷規矩雄を持ち出すまでもなく、リズム感覚の原郷は心臓の搏動に行き着く。同じ理屈で、メロディは呼吸に依拠する——と言つて、たぶん間違ひはない。

メロディ、つまり節とは元来が竹のそれに起源するように、持続する或る長さを一定に区切る、その部分を指す。節によって前後の運動は連結され、全体としての長さの持続も可能となる。節から節へ、その間に横たわる適当な長さも一節と言うが、それは、伊勢に「難波渦みじかき葦のふしのまも……」とあるように、時間的にはごく短い、或る限られた刹那、要するに、束の間の「一息」——ブレスから次のブレスにかかる「息の長さ」——に還元される。呼吸という一息一息、その刹那の持続によつて、私たちは（まさに）いき、声を出し、歌をうたっている。歌唱指導に呼吸法が不可欠なもの、単にそれが音質の色彩や音声の強弱高低を支配するばかりでなく、歌という全体の持続を滑らかに遂行せんがための、節目の尊重にある。一息（呼吸は一節の長さを規定し、一息を次の一息へ繋ぐ要の一節が、その（続く）一息——声を出し、歌をうたうこと——のすべてのニュアンスを決定する。だから、節廻し、つまり声の抑揚とは、外ならぬ呼吸自体のもつエロティシズムを言うのだ。

——うたうように、もしくはささやくように——。

もう一言、「一息」の果たすメロスの意味内在について。

「うたう」が「おぼえる」に語源を重ねることは、折口信夫に教えられなくても想像できる。口承文化を根に持つこの国ならずとも、

（うた）は、古今東西例外なく「記憶術」だ（った）。（うた）が喚起する過去（思い出）は、一方で、忘却すべからざる過去（文化記憶）と自己同一的なのだ。（かたり）もそうには違ひないが、（かたり）はむしろ節に先導され、（うた）は自動的に節を呼び込む。とりあえず、そう考えていい。呼吸の「一息」が、記憶の原器となるからだ。一息におぼえ、かぞえ、そしてくりかえすことのできる或る長さ（ごく単純には言葉の量——音数——）が、初原としての（うた）のことば（一旬）にちがいない。その「一息」の容量を逃がさず、ことば（内容）をふるい、意味のニュアンスたらしめるところに節は参与し、ことば（一旬）を（うた）に押し上げる。そして、ことば（一旬）から次のことば（一旬）へ、そこに新たなページ（一息）をリンクするのも、節ならではの役割なのだ。

節のことばなき自立——それが音楽だとすれば、人の呼吸を忘れた音楽には（うた）がないということになる。ルソーが「音楽辞典」の中で言う「旋律の純一性」とは、おそらくそんなものを指しており、現に私たちは相変わらず「××の、あの曲の、あのメロディ！」と、どのような音楽であれ、いつも同じところに帰っていくのだ。そして、そのメロディの起源は、必ずどこかの民謡に辿り着く。でなければ民謡の総和に辿り着く。それが、（うた）、だからである。

3

そういえば、一昨年に出た佐々木幹郎氏の『中原中也』（筑摩書房）の中にも、中原の（うた）に触れて（子守歌的なもの）を指摘する

向きがあった。子守歌とは要するに民謡のことだが、領きながら、一方で、領けないものがないわけではなかった。大変立派な書物なので、敢えて批判する必要を感じないまでも、要は「うた」であるというそのことを指摘して、論証は「うた」論の現在を反復するに留まっていた。だからこの論証は、あらゆる「うた」、つまり歌謡（曲）についても当てはまる。歌謡でも民謡でもないどこに中原の単独性——詩——はあったのか。そもそも「うた」は、特別な意味づけを拒むところに真価が発揮され、個人的であるよりは共同的なところに成立をみやすいから、肝心の「中原らしさ」は、ここでは否応なく、その個人の物語——生活史——の方に引き寄せられ、結局、「うた」ゆえの超歴史性と中原的生活悲劇が、そのまま反近代性と特殊性に置き換えられて、価値論的な装いをなしただけのように思われた。北川透氏の「無意味というふうにして言える、そういう意味の世界というのがある」とか「ものすごく崩れやすい世界のように潰れて崩れにくい。（略）通俗的だ通俗的だと言われながらも通俗的でない」（座談会・中原中也の世界、「磁場」昭51・9）とかいった言葉が思い出される。やはり、中原中也論は、ここから始めなければならぬだろう。

*

ところで、中原中也と並ぶ昭和の抒情詩人に立原道造と伊東静雄がいるが、「うた」とはいつても（知られるように）こちらのはスタイルがまるつきし違っていた。「方法」的に見れば、対照的でさえ

ある。立原と伊東を比べても異質だが、中原のような生な（うた）はどうてい聴かれない。立原はみずからを「中間者」に見立てて、「人工」という「方法」を言っているし、伊東の「方法」は、中島栄次郎も言うように「いはば詩作ではなくて詩案だけが詩となつた」（感想、「コギト」昭11・1）ところがある。ともに「方法的」なところでイロニーを「自然」に突きつけたが、「うた」を「物語」に重ねたのは立原と中原の方だ。彼らは同じ頃に幼逝し、したがってまた、伊東のような戦争詩を残すこともなかった。

——それが幸運だとかどうとか言うのではなく、とかく（伊東でなくとも）終戦前の昭和詩といえ、必ず（過敏に）戦争詩を怪訝視し、一つに束ね、そして封印してしまう、奇怪な合意が我々の中にないか。この手の「封印」術は、まるで「民主主義」の作法のようだ。作法であるから戦争詩を真当に批判することもなく（否定することしか知らない人達のこととは知っているが、分析することもなく、考えることもなく、要するに民主主義も天皇制も何も解っていない（人たちが沢山いる）。昨年も、そういう人が（少なくとも）一人いた。講義用テキストにも、つて、こい、だと思ひ、刊行を待ち、大量（？）に注文した岩波文庫『伊東静雄特集』を見て、のけ反つた——むろん「编者」にである。伊東の第三詩集『春のいそぎ』から戦争詩七篇がきれいに抜き取られ、ついでに「自序」まで捨てられていたのだ。やむなくプリントを配布——講義は『哀歌』と『春のいそぎ』（の戦争詩）との「方法」上の因果を狙つたものだった。それにしても、何という筋の通つた時代錯誤！ こんな「伊東静雄特集」は、戦後

間もない頃出た創元社選書以外にあったのだろうか。一昨年同様、思潮社版の「現代詩文庫」(藤井貞和編)にしておけばよかった! もーこの(岩波)文庫は、使ってやらない!

註 星野貞志作詞・古賀政男作曲のこの曲——「ああそれなのに」——は、日活映画「うちの女房にゃ髭がある」の主題歌として作られたもので、昭和十一年の暮にレコードが出て、翌十二年七月の蘆溝橋事件勃発までの約半年間に五十万枚を売りつくした。したがって、昭和八年六月発表の萩原朔太郎の「虎」とは、(菅谷氏が言う意味での)直接の交渉は、考えられない。

展 望

新『山村暮鳥全集』の編集を終えて

——地方文壇発掘の成果——

佐々木 靖 章

筑摩書房から昨年六月刊行され始めた『山村暮鳥全集』全四巻は、本年三月刊行の第四巻をもって完結する。初めは昨年十一月完結予定であったが、いくつかの事由が生じ、なかならず評論類が当初の倍近い分量に達し、予定ページ数を三〇〇ページ近くもオーバーしたのが刊行遅延の最大の理由である。この辺の事情を筑摩書房が好意的に理解され、第四巻を九〇〇ページにする了解を示されたことに、

編者の一人として感謝申しあげるほかはない。おかげで、暮鳥の著作の中で特異な位置を占める——従って逸することのできない翻訳類や選評を収録できた。このことは今後の暮鳥研究に必ず資するところ大きいと確信している。『山村暮鳥全集』としては、昭和三十六年から三十七年にかけて弥生書房から刊行された二冊本がある。当時としては精一杯の努力を傾けたものであったようだが、現在から見ると全集として不備が目立つのもやむをえないことと思う。その後和田義昭らによる基礎的研究も進み、日本近代詩研究における暮鳥の評価も高まる気運にあり、一方全集整備のための関係資料発

掘の状況も整ってきており、今回の全集はそうした中で生れた。旧全集に比べてすべての面で充実しており、書誌上の遺漏がないわけではないが、新全集として恥じない内容をもっていると思う。四冊という巻数の中で収録できなかった童話などもあり、利用者に不満は残るかもしれない。寛恕を願うしかない。

今回の新全集は監修・編集の各位の努力はもとよりであるが、各種機関・多くの個人の協力により出来上ったことは言うまでもない。私個人としてはそれに加うるに全国古書店の支援なくしてこの仕事はできなかつたと思っている。これら多くの援助の中で新全集を特徴づけるのは、地方の機関・個人の協力である。暮鳥の文学活動の拠点が秋田・宮城・福島・群馬・茨城の五県にあったことを考えれば、それら地方における資料の収集なくして暮鳥全集は成り立たないことは自明の理なのである。しかも暮鳥は、『秀才文壇』などの選者をしてきた関係で全国の同人誌にかかわる立場にあり、実際作品も寄稿しており、『感情』離脱後は彼自身地方主義に一層徹し

た生き方を貫いたので、著作収集の地方に頼る範囲は増えこそすれ減ることはないのである。そうした資料のうち、関係者の努力で今日まで保存されてきたもの、その地方の研究者の力で発掘されたものが新全集に収録されているのである。そしてこれら地方資料の集成的大半は、近年著しい発展をみせている地方文化——地方文壇の発掘、評価の動きの中でなされたことを忘れてはなるまい。その成果として、暮鳥によって啓発、創成された地方文壇もあり、暮鳥の存在によって歴史の中に浮上した地方文壇もあるということが明らかにになったといえる。新『山村暮鳥全集』への地方資料の結集がどのような形でなされたかを——私の担当した評論分野を中心にこの場を借りて報告し、この種の全集が今後新たに刊行されることを期待したいと思う。

新全集の最大の基礎資料となったものは、暮鳥夫人土田富士が命がけで半世紀以上も守り続けてきた資料群である。それらは暮鳥自筆の原稿、掲載紙誌の切り抜き、富士による転写原稿、蔵書、暮鳥や富士宛への書簡等よりなる。富士が生前水戸暮鳥会に寄託し、厳重に保管されている。新聞・雑誌は原物が残されているものはほんの一握りで、資料としては不安を覚えるが、暮鳥の死の直後からなんとか全集を出そうと努力し続けた五十年以上にわたる富士の生涯を思うと残されたものに感謝するしかない。すでに富士の手許にあった時点で借り出されたまま戻されなかった資料もあると聞く。『伝道日記』のように所在不明のものもある。それらの主要なもの

は和田義昭が写真版で残しておいたおかげで全集に収めることが出来た。

暮鳥が主宰した『苦惱者』は、大関五郎編集分十四冊は完全に揃えることができた。そのもとになったのは、茨城県岩瀬在の歌人友常幸一所蔵の同誌を、子息の友常一雄(故人)が保存していたもので、欠けている箇所は日本近代文学館所蔵のもので補った。友常一雄の所には『郷土』十冊の揃いもあり、暮鳥の書簡も残されていた。茨城県那珂湊の国井信義宅には、暮鳥の民謡・童謡の掲載された『茨城グラビア』(『茨城画報』)とトルストイの民謡の訳などの載っている『茨城東海新聞』が保存されてあった。いずれも信義の父半山国井通太郎の発行していたものである。旧制水戸高校の津川公治・土方定一らが出していた『彼等自身』も揃いながら出現した。同誌は暮鳥歿後創刊されたが、暮鳥を敬慕する津川が加わっているのが見逃せない雑誌である。「いはらき」新聞の大正年間の分が揃っていれば、小説をはじめとする原資料をさらに得られるのであるが、茨城県歴史館に一部分が所蔵されているに過ぎない。この点は現在でも残念に思っている。また大正初期大関五郎が水戸で出していた

『潮』は依然として幻の雑誌である。

暮鳥の最初の伝道地秋田からは多くの資料を得ることができた。同人誌による秋田文壇史祖述の試みは千葉三郎によってなされており、得るところが多い。秋田の地で暮鳥はいくつかの雑誌にかかわり、多くの友人を得た。『第三帝國』『女王』『文化運動』へのたびたびの寄稿は、秋田で始まった石田友治との縁が長く続いたことを

示してあまりある。秋田県立図書館には『秋田魁新報』はいうまでもなく、横手で発行の『羽後新報』も完全ではないが所蔵されている。『羽後新報』社長山崎忠剛が暮鳥を厚遇したこともあって、同紙上に翻案・翻訳ものせており、暮鳥がかなり気ままに振舞っていることがわかる。同館には他に『赤い花』が一冊秋田の古書店主三島亮から寄贈されており、大正期の秋田を代表する歌誌の一つ『デッサン』もほぼ揃っている。前者に暮鳥は「にほんのまらるめ」という署名で評論を寄せており、『仙台日々新聞』における「悪の花」という署名と併せ考えると、明治四十三、四年当時の彼の高揚した精神状態が窺える。後者は山内久太郎との縁で暮鳥が長く秋田文壇とかかわっていたことを示している。湯沢では、岡田哲太郎が山内久太郎から託された『北斗』の揃いと暮鳥書簡を保存しており（現在は湯沢市立図書館に寄贈）、『伝道日記』と併せ読むことにより、暮鳥の湯沢時代、暮鳥と湯沢との関係が浮き彫りにされてくる。加藤彦二郎の報告書「山村暮鳥と湯沢」もいくつかの事実を明かにしている。『北斗』には新聞紙法違反で暮鳥が土浦裁判所に出頭した事件の時警察の押収した「領置物品票」の付いたものも混っている。これらの資料は杉本邦子によりすでに報告されている。秋田県平鹿郡沼館には早大英文科在学中の歌人佐々木順がいた。彼は大正初期『詩歌』に所属し、『北国詩』『地平』を発行している。佐々木家の資料が雄物川郷土資料館に寄贈されており、その中に両誌が部分的にしる残されており、暮鳥の詩を採録できた。各地の市町村単位で創設の進んでいる郷土館、歴史館のような施設のおかげで文学関係

の資料が保存されたり、発掘されることも多いようで、雄物川町のケースはその一例といえよう。

明治四十二年末秋田から暮鳥は仙台の地に移った。一年に満たない期間ではあったが、『仙台日々新聞』（明治四十二年創刊）を舞台にして華々しい活動をみせ、その名前は福島県にまで聞えた。この地で知りあった岩井緑汀・早坂掬紫・新妻莞との交流は仙台を離れたあとも続く。大正七年に死んだ岩井緑汀の遺品は戦後もしばらくそのまま保存され、何軒かの古書店が購入した。その中に暮鳥の詩集、書簡、『シヤルル』などが含まれていた。凶南莊熊谷民王の手に渡ったものは、優先して何人かの暮鳥研究者に分けられた。その一人、東北大学医学部教授であった山形徹一は、暮鳥論を数篇発表している。国漢の教師になるのが夢だったという山形は歌人でもある。退官を待ちかねたように『みちのく文化私考』収録の論稿を発表し続けた。こうした研究者の存在が資料の散逸を防ぎ、貴重な資料を世に出すのである。しかし、緑汀が中心になって出し、暮鳥も応援した『シヤルル』は、第二号（大正二年一月）がまだ発見されていない。第五号（大正二年四月）も発行されているかもしれない。暮鳥の所属していた仙台聖公会基督教教会の機関誌『あけほの』は現在同教会に所蔵されている。同誌掲載の暮鳥の著作は北条常久により紹介されている。宮城県中央児童館には、日本で最も早く発行された童謡専門雑誌『おてんとさん』をはじめとする貴重な資料が保管されている。同誌を出発点にして、暮鳥の影響下に錫木碧・天江富弥らは地方における童謡運動を続け、今日その伝統は『おてんとさんの会』

により継承されている。「おてんとさん」からやや遅れて渡辺波光は民謡専門誌『現代民謡』を仙台で創刊し、暮鳥はこれにも寄稿している。仙台は童謡・民謡運動の拠点の一つとなるのである。やがてその流れの中から石川善助や尾形龜之助が出現する。宮城県立図書館には前に引いた『仙台日々新聞』がある分量所蔵されており、同紙から続々と暮鳥の著作が出現して驚かされた。短時日のうちに、同紙の白日詩壇を暮鳥が占拠した様子が窺われる。欠号が現れれば暮鳥の著作（詩）はまだかなり載っていそうである。同紙とライバル紙の關係にあつたと思われる『東北新報』にも暮鳥の評論は載っているようだが、同紙は見る事ができない。

福島に目を転ずれば、いわき・平には地方文化を支えてきた多くの人達があり、暮鳥に源を発する作家を次々と掘り出し、顕彰し、資料の保存をはかつており、吉野義也（三野混池・せい夫妻、猪狩満直らを全国的存在にした。この地には、暮鳥の詩の英訳を試みた中柴光泰が健在であり、かつて「6号線」を主催した蓬来信勇（故人）のもとに集つた根本正久・里見庫男・佐藤久弥らもおり、貴重資料を次々と発掘する平読書クラブ永山美明もいる。最近相次いで亡くなった諸橋元三郎・柴田得二は、若き日暮鳥のもとに参じ、暮鳥の有力な後援者になった。諸橋の三猿文庫からは、『群衆へ』『みづく』など得がたい資料を提供してもらい、里見からは『風景』『シャルル』などを拝借し、吉野家や市立図書館などからは書簡を提供していただいた。実はいわき市では、昭和五十九年、暮鳥生誕百年の事業を盛大に挙行した時点で、暮鳥關係の資料の結集は一つ

の到達点を示したとみるのが妥当であろう。地方文化に対する関心の高さを示していると思う。それでもなお、『風景』一冊（第一巻第四号）は未見のままであるし、『群衆へ』の前誌と思われる『POWER』は姿を見せず、『平時報』などの新聞も残されていない。福島県でもう一つ忘れてならないのは福島県立図書館に、明治から大正にかけての福島県の新報（福島民友）『福島民報』『福島新聞』『福島日日』がよく揃っていることで、暮鳥の寄稿は少いが、暮鳥周辺を伝える記事を多く拾うことができる。

いわき市以上に資料整備の進んでいるのは暮鳥の出身地群馬県である。『萩原朔太郎全集』や『萩原恭次郎全集』などを出したエネルギーについてはここで私が改めて述べる必要はないかもしれない。前橋市立図書館の資料を見ただけそのことは納得できる。昭和三十九年の時点で『萩原朔太郎書誌』を出した力は他を圧している。伊藤信吉を中心とする評論家・研究者も多く、川浦三四郎のように恭次郎の著作収集に生涯をかけている人もいる。そうした状況の中で暮鳥資料もおのずと集成されてきたのであり、暮鳥研究歴三十年の和田義昭がそれらを統括する立場にあることは言うまでもない。ともかく、前橋では、『DE PRESME』の揃いを初めとして、『侏儒』『異端』『狐ノ巣』『新生』『日向の草』などを見ることができ。暮鳥の教え子小山茂市宛の書簡はすでに旧全集に収録されている。

ここまでで、暮鳥の主要な地方の文学活動の拠点をたどることができた。暮鳥の資料の広がりはこちらにとどまらない。金沢あるいはその周辺発行の雑誌には室生犀星との關係もあつて寄稿していたよ

うである。金沢は近代文学館を独自にもつほどに近代文学への関心は早くからあり、一つの範を示している。その中心にいる新保千代子の熱意は私がかこで言うまでもなからう。ここでは『通路』『鈴蘭』などを見る事ができる。暮鳥は関西との縁が意外にあり、かなりの雑誌に寄稿している。阪本幸男は「解釈」で、三重県で巨鳥印田恵助の主催した「ヒヤシンス」と、雨森長三郎が京都で主催した「銀警」を紹介している。こうした発掘は全集編集にとつては心強い援軍である。暮鳥と京都との関係は岩井信実主催の「増嶋」においてもあり、未確認ではあるが、同誌の姉妹誌「童謡と童話」にも童謡を寄せており、岩井の娘允子（四歳）の童謡集「つぶれたお馬」に序に代えて童謡一篇を載せていることもわかった。また同じく京都から南江二郎が出していた「新詩潮」にも詩を寄稿している。兵庫県龍野町の霞城館所蔵の三木露風旧蔵資料の中に、暮鳥の序文を載せた青木茂の「高級童話」（私家版）を見出した時のよろこびも忘れられない。「智と力兄弟の話」より前に出たこの本は、第一童話集と思われるが、なぜか青木茂年譜等に記載されていない。他に暮鳥の寄稿の見られる雑誌を列記すると、「レビユー」（大阪）、『関西芸術』（大阪→神戸）、『緋縮緬』（後に『関西芸術』と改題、神戸）『日曜世界』（大阪）、『愛と淑女』（大阪）、『理想婦人』（大阪、未見）などとなる。

視点を全国に広げて、地方誌のうちいくつかを挙げてみる。一番西は今のところ岡山で発行の『揺籃』と松山で発行の『土』である。佐渡には渡辺湖畔・金子不泣らの『微光』（『海草』改題）がある。

北の方はどうか。岩手や青森の雑誌との関連はないのであろうか。青森県八戸で大正三年に発行の『アマチユア』第五号の次号予告に暮鳥の名前が見える。しかし第六号を確認できていない。暮鳥は「平面自伝」の中に自分が関係した雑誌を丹念に列挙している。このうち確認できていない雑誌はまだかなりある。それらはおそらく大半地方で出た同人誌であると思われる。東京で出た雑誌であるが、『新評論』の選評は福田久賀男の特別の好意で収録できた。

以上揚げた雑誌の発行時や主宰者などについては本稿では触れる余裕がなかった。新全集の解題でできるだけ情報を提供するべく努めたので参照していただきたい。それにしても私自身の怠惰により落とした著作もあり、保存していた複写を探し出せず掲載をあきらめたものもある。校了後に思わぬ場所から出てきて整理の悪さを思い知らされた雑誌（民衆芸術）もあり、この原稿執筆中に波多野巖松堂書店から分けていただいた『新詩潮』には、予想通り、暮鳥の詩が三号にわたって掲載されていた。いずれどこかで紹介しなければならぬと思っている。なお今後とも埋れている新聞や雑誌を特に地方の人達の力により発掘していただき、『山村暮鳥全集』をより充実したものにしてもらいたいと思う。文中敬称を省略したところをお詫びし、筆をおく。

岡 保生 著

『明治文学論集①』——硯友社・一葉の時代——

『明治文学論集②』——水脈のうちそと——

浅井 清

新典社研究叢書二七・二八の両書に収められた論文は、あとがきおよび著作目録によれば、昭和三十二年から六十三年までの三十二年間に執筆されたものの中から選ばれて二巻に再構成されたとのことである。岡氏の明治文学研究にかけたながい歳月がこの二巻には凝縮されているのである。

それだけではなく氏の研究の出発とほぼ時を同じうする近代日本文学会の動向がその背景におのずと浮かんでくる。論文中の引用やその評価をめぐって、私はその折々の学会の光景や学界の風景を懐かしく思い出した。触れなば一刀両断とばかりにはりつめた例会の席上、氏の温顔やさわやかな

語り口が西も東も分らなかつた学生服の私

らに、どれだけ気持ちをとまほぐしてくれ

勇気付けてくれたか。もつとも氏のやさし

さの背後にある一点の妥協も許さぬ研究に

対する姿勢を学ぶのにはさらにながい時間

がかかった。個人的に親しくして頂く機会

には恵まれなかつたが、私は著書や論文を

通じてもつとも多くの学恩を蒙つた者である。従つて以下の一文は遠くから私淑してきた一人の人間の思い込みの強い感想であることを、はじめにお断わりしておきたい。

この二巻に所収の六十二篇、どの一篇を取り上げても著者独特のこまやかな神経と配慮の行き届いた興味豊かな粒選りの論である。後半の失われた不思議な論文を含めて、私はそう思う。たとえていうならば両書は明治文学を主題にした一大交響楽である。一篇ずつが相互に微妙に響き合つて、明治作家の生涯や文学の特質を説き明かす楽章となり、肉親・師弟・友人・同人・文壇の関係を浮かび上がらせる組曲となり、さらには時代の文学精神をおのずと奏でる交響曲となっているのがこの二つの論集である。

この論文執筆の期間、岡保生氏は別に『尾崎紅葉の生涯と文学』、『評伝小栗風葉』、『近代文学の異端者—日本近代文学外史—』、『薄倅の才媛 樋口一葉』、『明治文壇の雄尾崎紅葉』を刊行されている。従つてこの二巻に収められた論は、これらの著作の発端からその後の展開の跡を示すとともに、また相い補うものでもある。と同時に、いわば永年にわたる岡氏の明治文学に対する関心のありようから研究方法、史観、文学観をもこの二巻は集約的に物語っていると言つてよからう。

岡氏の特徴はどこにあるのか。それは常

に一語にこだわり、一語句の解釈に全力を注ぐ事から始まる。たとえば「躑」といった造字に注意を払い（「紅葉と鏡花1」1—174頁）、ルビつきの新訳語「接吻」の使用例から鏡花の模倣を指摘し（「冠弥左衛門」という作 1—196頁）、「ひとまど」の標記の異同「人団」「一団」「一円」に注目し（「坪内逍遙」2—136頁）、「はるなかに」の読みから発信日を確定し、（「一葉の書簡」1—142頁）、書簡と書簡の下書きを明確に区別し（同四一九頁）、句読点の検討から校訂の態度を論じて新しい解釈を示し（「ゆく雲」論1—136頁）、「文壇照摩鏡」の著者」における推論（2—197—200頁）等、枚挙にいとまない。このような読み込みの厳密な手続がみごとに活かされているのが、用字用語、筆遣い、調子といった文体面からの追究を決め手にした「風葉代作考」（1—287—301頁）や、字句の異同を押さえながら、原稿と三種の本文を検討して推敲の跡を辿り小栗風葉の発想と資質の特質を論じた「恋ざめ」の原稿をめぐる（1—130—131—139頁）である。これらは

本論集の白眉であるとともに、氏の方法的特色が典型的に示されているものである。あえて本書に取められたゆえんであろう。

これらのことは文学研究の常道であるところでありは人はいうかもしれない。それはそのとおりであろう。まして常道を守ることの難しさを言おうとしているつもりなどさらさない。私がい出すのは昭和二十年代のことである。すなわち氏が研究生生活を踏みだした一九五十年代の研究傾向であり、その頃の時代の気流である。その流れに逆らって、氏はあえて尾崎紅葉を選び、それも文体研究を選び、「紅葉用字考」（昭和二七・二二「明治大正文学研究」）で以て世に問われたことである。そのような反骨精神に貫かれてきた表現細部の重視であり研究姿勢であることを、私は述べたいだけである。もちろん氏のまなざしは字句の表面のみにとどまっているのではない。戯作調の言い回しに作者の得意の情を読み（鏡花をめぐる作家たち 1—124頁）、「浅き瀬にこそあだ波は立てさ」の一節が柳浪の『浅瀬の波』に送った挨拶であることの指摘（「鏡

花の時代」へ 1—132頁）、弧蝶と一葉の往復書簡についての的確な注釈とふくらみのある読み（「ゆく雲」論 1—136—138頁）、田山花袋と柳田国男の決別の経緯を論証した「縁」の西さん（2—192—211頁）、『生』の三十八章の一節に天溪論文の反映を見出だし（「長谷川天溪」2—174頁）、一葉日記と徒然草など古典との関連を論じた「若葉かけ」私注」の精細な読み（1—135—138頁）、花袋『東京の三十年』の再吟味、（2—222頁）における虚実の論証、「うつつ」の解釈をめぐる説き起こされた『伊勢物語』と『草枕』の関連が謡曲『求塚』へと転回してゆく鑑賞の妙（「草枕」と伊勢物語など」2—170—185頁）、ツリーの初演メモとの対比から「復活」の魅力を説き明かした「抱月訳の『復活』」（2—133—135頁）などと、めくばりは広く深く、語り口は明晰でやわらかい。そういえば考証から論証へと転調していく論考ですら、さながら一篇の物語のように起承転結をふまえて飽かせないのが、岡氏の筆致である。論文の物語性に厚みを添え

ているのが、同時代作品の読み込み量の圧倒的な多さと文壇事情への該博な知識である。それは年譜や事典の記述を訂正注記しながら読み進む氏の態度にも端的に現れている。

しかし冷静客観厳密な態度のみが氏の色ではない。志半ばに倒れた無名の青年たちを見守り、また既成の文学史に埋没しようとする文学者たちを積極的に取り上げる点も、氏の研究の魅力である。「明治初期政治小説の座標」(1-177-10p)、「流業遺稿」小見(1-120-122p)、「野島金八郎について」(2-127-124三べ)や『論集2』の藤野古白、菊池幽芳、草村北星、渡辺霞亭などの再評価と検討がそのよい例であろう。無名のままに生涯を閉じた青年のあつい思いに一掬の涙を注ぎ、返す刀で文学史家の怠慢を責める。氏の文学への情熱と剛直な姿勢を窺わせるところである。既成の枠組みを斥け、常にひろい視野としなやかな視点に立つ。むしろ虫眞の引き倒しは氏のとるところではなく、いまだ芸の及ばぬ点は指摘し、あるいは人間

心理への鋭い洞察を以て行く末を見守るといのが氏の態度である。

氏は先行の言説の誤りは鄭重にしかし厳密に訂正し、後進の研究はあたたかく迎え、自身の過誤には秋霜の厳しさでその原因まで追究される。そういう厳しさが氏の根底にある。氏の露伴に与えた言葉を借りていえば、氏の研究の理想は「枝葉にわたるようなことがあっても、その本質を見据えて、きわめて峻烈」なところに置かれているようである。その上で講壇批評を否定し、時流に迎合した口吻には「聞こえぬ句なり、吾耳の未だ聴からぬ故にや」と退け、愛する明治の文学者たちの内心の声にひたすら耳を傾けられる。そして聴きとられたところ

手塚昌行 著

『泉鏡花とその周辺』

吉田 昌志

ろを、紅葉が理想としたと指摘される「こぞぞと思はる、節もなく、さらさらと素直にあらむ」文章でまとめられたのが、この二冊の論集である。それぞれの論の結末近くで「……とわたくしは思うのである。」という一節に出会うたびに、決まって私は緊張から解かれ、氏の肉声を聴く思いにとられるのである。いささか個人的な言辞に終始したが、公務も多忙と仄聞する氏のいつそうのご加餐を祈る次第である。

〔論集①〕 一九八九年五月三十日 A5判
四三〇頁 一〇、三〇〇円、〔論集②〕 一九八九年九月三十日 A5判 四三〇頁 一〇、三〇〇円 新興社刊

泉鏡花没後五十年にあたる昨年、一月に

岩波書店版『鏡花全集』三刷の配本が終っ

た。昭和四十八年の二版全集刊行と相前後して、その文学は一部愛好者の手を放れ、次第に広汎な読者層を形成しつつあるようだ。研究もまた、これとほぼ見合うかたちで、とみに活況を呈して現在に至っている。

本書の著者手塚昌行氏は、かような盛況をむかえる遙か以前から、地道に鏡花を考へ続けてこられた。鏡花作品を論じたものの中で最も古いのは、昭和三十四年発表の「高野聖」成立考」であり、爾来三十年に亘る研究が、ここに初めて集成されたこととはまことに慶ばしい。

岡保生氏が「序文」で紹介されるように、手塚氏は柳田泉博士の教えを受けている。著者「あとがき」にも名を記されてある稲垣達郎氏は「柳田泉の足跡―その一斑―」（角鹿の蟹）所収」と題する文章で、柳田氏筆「自伝」の一節に触れたのち、「派手な大言壮語はしなかった。いささかのケレンもなかった。ひたすら孜孜とした実証だった。」とその学風を語っておられるが、この言葉はそのまま手塚氏の本領としてさしつかえないだろう。

さて、本書は次の二十篇から成る。

- 一、『高野聖』成立考／二、泉鏡花と森田思軒／三、泉鏡花『婦系図』主題考／四、泉鏡花『照葉狂言』成立考／五、『妖魔の辻占』成立考／六、『朝湯』成立考／七、清方えがく『妖魚』の成立について／八、泉鏡花の文学と『アラビヤン・ナイト』／九、『全世界一大奇書』について／十、作品論『歌行燈』／十一、花柳界―鏡花の文学空間―／十二、泉鏡花の怪異小説／十三、思軒と鏡花／十四、泉鏡花と原抱一庵／十五、思軒・鏡花・抱一庵／十六、鏡花文学の変容／十七、泉鏡花と加賀藩／十八、森田思軒『社会の罪』成立考／十九、錦城学校における森田思軒／二十、文芸革新会をめぐる反自然主義思潮
- うち、三、四、五、八、の四篇は本誌に掲載された論文である。（以下、紙幅の都合により、ときに論文名を省略、漢数字をもって示すことをお許し戴きたい。）

題名からも窺われるごとく、質量ともに本書の中心をなし、氏の「重厚堅実な実証」

（前記岡氏「序文」）による研究方法を最もよく表しているのは、作品の成立に関する考証である。ことさらに章立てはされていないが、読み進めてゆくと、二十篇にはおのずから幾つかの纏まり、系譜が見えてくるはずである。

その第一は、二「泉鏡花と森田思軒」を起点として、十三、十四、十五、十六、十八、十九に至る系譜であり、先輩の文学者思軒が鏡花の文学形成に及ぼした影響を論じたものとして概括できる。発表は二が最も古い（昭38）が、便宜上「鏡花文学の変容」に触れたい。というのは、該論がこのグループの総合として、一つの見取図を提出していると考えられるからである。

氏はここで、(一)思軒の影響の濃い文壇登場期、(二)思軒を消化しつつ紅葉的なものを調和させた確立期、(三)いわゆる鏡花調の展開・完成期、の三期に分ち、一期から二期への「変容」の過程を辿る。そして、思軒摂取時代の鏡花文学を、思軒の紹介による「社会の罪」という内容上の摂取、周密文体の採用、の二点から「夜行巡査」をそ

の頂上と認め、内容・文体ともに以後の思軒調からの脱却、離脱を「変容」の目安としているわけである。

またさらに、変容の原因を、鷗外が存在、競争者一葉と同門風葉の台頭、「帝国文学」派の友人たち、各々に求め、最後に師紅葉の「江戸っ子気質」からの鏡花なりの感化をその最大のものと考えている。

思軒からの影響は、研究史上、二の論で氏が初めて闡明した事柄であり、思軒を軸に変容の過程を説く見取図が、他の五篇における綿密な実証の裏付けを伴っていることはいままでもない。

がしかし、思軒の影響を変容の秤とすることで、この期の鏡花文学を十全に説明しうるかどうか、はまた別の問題である。日清戦争を挟んだ、この変動ただならぬ時期の鏡花の摸索において、確かに氏の言われる思軒の影響は看過しえない大きな力である。ただ、「社会の罪」的な意識は思軒によってのみ齎されたものであるのか、またその意識は思軒調が消えるとともに、鏡花の中から払拭されてしまったのか、という問い

も生じてくる。最初期の「蛇くひ」に始まり「貧民倶楽部」を経て「風流線」に至る大きな流れを、「思軒調」と絡めていかに位置づけてゆくか、が課題として残されているような気がする。

また鏡花文学の変容を、成熟、洗練という観点から捉えようとすれば、氏のごとく「自然的、野性的」なもの捨象と引換えに「円熟」が得られたとするのは至当であろう。しかし一方で、彼の文学には、初期に限らず、どの時期にも、成熟や洗練を拒否するような力が遍在していることは否定できない。かような力が、異界の発見なり、幻想の質なりに深く関わって、その世界を形成しているのも確かなのだ。この点、いわゆる発展史観によって鏡花を捉えたいゆえんであろうし、同時に現在の研究の重要な課題でもある。著者にさらなる追尋をお願いしたい。

次に、第二の系譜は、五「妖魔の辻占成立考」以下、六、七、における「甲子夜話」との関係の考証である。第一のグループが、思軒を中心とする同時代作家との横

の拡がりにおいて鏡花文学を捕捉せんとしたものであるとすれば、これらは前代文学との縦の繋がりを探ったものである。

五では、主題・プロット・人物・背景等の作品全体に汎って該書の影響下にある「妖魔の辻占」を各点から考察、奇譚への興味もさることながら、著者松浦静山の「みやびを迫害する武威主義」への「憤怒」に発して成ったのだとする。単なる典故・素材論に止まらず、出典に対する鏡花の態度が彼本来の資質に発していたことを鮮やかに解明している点、成立考証の一範例といふべきである。六は、従来芸道小説とされてきた「朝湯」を「不義小説」という観点から捉え直し、この範疇に入る諸作を分類して本作の特異性を導き出し、五と同様、静山に対する揶揄・反駁が成立を促した、としている。(なおこの「武士嫌い」を他の諸作に辿ったのが本書唯一の書下ろし十七「泉鏡花と加賀藩」である。) 諸篇の分類をめぐっては異論の余地もないではないが、「朝湯」そのものの位置づけは動かしがたい。文中「甲子夜話」は鏡花文学を

構成する一本の柱として、短くはあるが厳格として存在しているのである。」との氏の言葉は、広汎に点在する作品を線で繋ぎ得たことの証にほかならない。

また「清方えがく『妖魚』の成立について」は鏡木清方との交友を踏まえ、彼の画「妖魚」(大正九年・帝展出品)制作の契機を、鏡花推賞の「甲子夜話」中「人魚」に関する文から説き明かしたもので、鏡花作品自体に触れてはいないが、この近世隨筆に対する興味が画人に影響を及ぼしたとする考察は魅力的である。筆者はかねてから、鏡花小説の挿絵画家―清方以外では、小村雪岱、蛸崎英朋、池田蕉園・輝方など―と鏡花との相互関係を明らかにしてみたいと考えているのだが、その糸口が手塚氏によって示されたことに感謝したいと思う。(なお、130頁14行目「大石静方」は「大石雅方」の誤りであろう。)

第三は、巻頭「『高野聖』成立考」で素材の一つとして論じられた「金鹽譚」及び「全世界一大奇書」(アラビアン・ナイト)をめぐる論考八、九を含む纏まりである。

師の柳田泉氏による翻訳文学の先駆的業績を踏まえ、影響下の鏡花作品が列挙されている。その殆どが氏によって初めて俎上にのせられた作品であり、探索と検証の背後にある時間の重みを感じさせるに充分である。

これまでの三つの纏まりが、従来言及の少なかった作の解明であるのに対し、三、四、十は各々「婦系図」「照葉狂言」「歌行燈」の、いわば鏡花作品の表通りにある作品を扱っている。論の内容に詳しく立ち入らないが、いずれも定説の修正をめざした、偏りの少ない新見であろう。

以上述べてきたところによって、手塚氏の本領が緻密で周到な実証にあることは理解していただけたかと思う。

ただ、最後に付け加えれば、文学史的な観点から執筆された論考が、巻末「文芸革新会をめぐる反自然主義思潮」のみであるのが惜しまれる。この一篇が、鏡花も関わりのある文芸革新会の意義を論じて、氏の研究の出发点となった好論でありながら、これまでふれた各グループに繋がりそうである。

がらず、やや坐りの悪い印象を否めないものである。先に「鏡花文学の変容」の項で述べた問題とも併せ、各論ともいっべき個々の作品を論じた氏の緻密さによって、鏡花文学を生きた時代のなかに置き、その全体像が結ばれる日の来ることを、心して待ちたいと思うものである。

つまるところ、本書の魅力は、鏡花をめぐる一つ一つの確かな事実を得るために要した、弛みない「時間」の充実を著者と共有できるということであろう。現在の鏡花研究の盛行が論文の輩出によって支えられているとしても、果していかほどの論文が、かような「時間」を内在させているといえるだろうか。その意味からも、本書の刊行は研究史上に期を劃すものとなるに違いない。

繁簡のよろしきを得ず、総ての論考に及ぶことができなかつたのは、専らわたしの非力にある。著者に御寛恕を乞う次第である。

(一九八九年七月十四日 武蔵野書房刊 A
5判 三一六頁 一、四〇〇円)

『蘆花の青春』 その京都時代

平岡敏夫

2

志社出身ではないが、同志社社史資料室長・同志社女子大学講師の職にあり、あくまで同志社における事実の調査・確認の上で立つて叙述を進めている。

1

蘆花徳富健次郎の青春の焦点は言うまでもなくその京都時代の恋愛にある。明治十一年七月、兄猪一郎（蘇峰）に伴われて上洛し、同志社英学校に入学。明治十三年、健次郎ら二年上級組と下級組合併に端を發した騒動による新島襄校長の自責打掌事件を契機に退学・帰郷するが、明治十九年六月、再び上洛、同志社英学校普通科三年に編入学し、翌明治二十年春ころから山本覚馬の娘久栄と恋愛関係をもつ（以上、本書巻末「略年譜」）。

形成に測り知れない意味を持つことになるのだが、本書を讀了して巻を閉じたときの胸迫る思いは、透谷の場合と異なり、悲劇的に閉じられねばならなかったこの健次郎・久栄の恋愛、そして早すぎる久栄の永眠（二三歳）、この不幸な恋愛が蘆花の生涯に残した深い傷痕、等々があらためて痛切に蘇ってきたゆえであるが、著者の淡々として力ある語り口がしだいに静かに熱を帯びてゆくのが何とも言えず魅力的でもあるからだ。蘆花への、蘆花が学んだ草創期の同志社への、また新島襄をはじめとする同志社の人たちへの、そして従来どちらかと言えば好ましくないイメージでとらえられていた山本久栄への著者の愛惜のようなものが本書に一貫して流れている。著者は同

蘆花が「黒い眼と茶色の目」で同志社における自己の青春を告白したのは大正三年のことだが、著者は随所に「黒い眼と茶色の目」を引用しつつ、事実によってそれを裏づけ、修正も行なっている。「エピソード——資料の落ち穂」で著者は、「健次郎の京都時代を追うには、その著『黒い眼と茶色の目』一冊で、あるいは十分かもしれない。彼は克明に、そして客観的に自らの京都時代をこの書で再現しているのである。この小説を讀んだ彼の旧友のなかには、健次郎の記憶のよさに驚嘆している者さえもいる。記憶力もよかつたのであろうが、その時代の、ときめきと痛切な体験が、彼の胸の中で生々しく生き続けていた証拠でもある。私が本稿でなしたことは、彼が小説で再現したものに、ごく僅か関連事項を

注げることであつたに過ぎない。」と書き、さらに「私は『黒い眼と茶色の目』を、伝記資料として扱ふことに終始しすぎたと思う。」と加えて、いかに告白小説とはいへ、小説はあくまでも小説として文学作品として読むことが要求されるとし、他日、作品論のかたちでチャレンジしたいと述べている。「黒い眼と茶色の目」の作品論はむろん歓迎し、期待したいが、右の著者のことはあまりにも謙虚すぎるものがある。何よりも、従来からあつた山本久栄、そしてその母時栄の好ましくないイメージは、この『黒い眼と茶色の目』から発せられていたのであり、それを正す、すくなくとも、そのように描かれるに至つた理由をも付度するねばりつよい追究を本書は行なつてゐるのではなかつたか。

その追究はドラマティックですらある。新島襄とともに同志社を創業した山本覚馬は、京都守護職・会津藩主松平容保に従ひ、長州軍との蛤御門での戦闘では指揮者のひとりだったが、鳥羽伏見の戦いで薩軍に捕えられ、監禁中、失明の中で口述筆記した

「管見」により京都府顧問に迎えられた人物である。この覚馬を支えたのが後妻の小田時栄であり、二人の間に生まれたのが山本久栄である。ところで、『黒い眼と茶色の目』には「時代」「時栄」さんほもと鴨東に撥をとつて婿を売つて居た女の一人であつた。」という記述がある。この記述ゆえに、そういう母の娘だから、と蘆花研究者にうけとめられ、たとえば前田河広一郎に「生まれながらにして、性的な空気に育てられた久栄の蠱惑的な姿勢」(『蘆花の芸術』)などと書かれることになつたと著者は指摘する。

京都の蘆花研究者丸木志郎氏の調査によれば、時栄の出自は代々丹波の郷土で、上洛後は武家の身分で御所に出仕、広壮な邸を持つ小田隼人の娘であり、時栄が芸者に出たこともなかつたし、出さねばならぬような家でもなかつた。小田家は蘆花の小説により多大の迷惑をこうむり、いまでも非常に憤慨しているという。時栄が山本家に入りする同志社の学生との密通・懐妊という事態を引き起こし、山本家を離縁になつ

たという事件も小説に描かれているが、小田家の戸籍謄本には時栄に關し、「山本覚馬妻離縁復婦」と記されている。前掲丸木氏は姦通の事実もその当の相手の青年が実在しなかつたという事で否定し、新島の妻であり覚馬の妹である八重と、伊勢(横井)時雄の妻で覚馬の長女みねが時栄を追い出したというふうに見ている。さらによくわしくは本書を見てほしいが、著者は時栄の実家が五番町遊郭街に隣接してゐたことが時栄芸者説を生んだのではないかとつけ加えている。瑣事のようなだが、蘆花の青春の核心たる久栄像の再検討のためには不可欠の作業であり、その追究ぶりは興味しんしんたるものがある。

3

従来の蘆花像からは想像出来かねることであるが、同志社再入学後の健次郎は「颯爽たる男ぶりらしい」とあり、帰り新参たる彼は、新島校長をはじめ教員の多くと顔見知りであり、自由快活、勉強にも演説の練習にもはげんでいた。本書は、当時の同

志社の雰囲気や相国寺境内をはじめとする京都の風土の再現にもつとめ、蘆花の青春を実に生き生きと描き出すことに成功している。学友たちの姿もよく書きとめられており、たとえば雲峰磯貝由太郎との親交ぶりも同志社の気風とともによくたどられている。この雲峰が「女学雑誌」で透谷の『蓬萊曲』を批評することになるのもおもしろい。

しかし、何と言っても本書の圧巻は久栄との恋愛とその破局にある。二人を急接近せしめるのは伊勢時雄の妻みねの死亡、母の病臥そして竹崎順子の孫で健次郎の従弟である竹崎土平の上洛であった。山本覚馬の長妹窪田くらが伊勢家に入りこみ、健次郎・久栄の仲に関し、悪玉を演じるようになるようすも、横恋慕の土平の役割も実によく描かれている。久栄に言い寄る男がいるという噂が「黒い眼と茶色の目」に書かれている点についても、「誰にたいしても適当に話に調子を合わせ、好意を抱いているかのような感じを与える女性はいるものである。男性にも、もちろんいるであろう。

久栄はそういう女性——といってもまだ十歳そこそこの少女であった、と思われろ。」と著者は言い、健次郎が目撃ないし事実を確認した事柄ではなく、それを鵜呑みにするわけにはいきまいと弁じている。

南禅寺でのあいびきについても、当時の京都の地形、道すじをていねいにたどり、デートをした天授庵や寺町通広小路上ル界限の写真も揚げ（他にも多く写真がある）、久栄のいつもはいている紫の袴はあたかも女学校の制服のように書かれているが当時の同志社女学校にはまだ制服はなかったと注するなど、情景もあざやかに浮かぶようになっている。

久栄のコケットリイに引摺られてしまったとする『蘆花伝』に対し、花柳界にいた女を母とする悪女という前提に立つものとし、健次郎が久栄の誘惑にのせられたのが事実としても、人もあろうに窪田くらの立ち合いで、一方的に絶交を宣告しながら、その舌の根も乾かぬうちに会いたがり、会えば簡単に前言をひるがえす健次郎にも問題があると著者は書いている。これ以上恋

の過程にはふれないが、手紙の束と写真を紙包みにして山本家を訪ねる最後の袂別となるはずの場面を小説から引き、著者は「最も緊迫した場面だが、久栄を哀れというほかはない。」と深い共感^{シバシバ}をもらしている。

だが、健次郎は清滝にこもった後、「会いたい」とはがきを出し、女学校にまで出かけたりにしている。新島家の応接間で新島夫妻立ち合いのもと無言のわかれをするわけだが、「純粹に愛しあっていたにもかかわらず、破綻に終わらざるをえぬ初恋」となった理由は何か。「猪一郎であり、父親であり、姉・初子であり、伊勢時雄であり新島襄・八重夫妻などである。彼らが生木を引き裂くように二人を引き裂き、健次郎はその後、再び青春を手に入れることができなかつたし、『厚い殻をかぶった霊』として生きることを余儀なくされた。彼にとつて許しがたいのは、なんといつても父や猪一郎即ち肉身であった」。

同志社女学校を卒業した久栄は神戸の英和女学校（神戸女学院）に進み、明治二十四年に卒業、翌年末の父覚馬の死を追うよ

うに明治二十六年七月、二十三歳で病没した。やはり薄幸と呼ぶしかない、この魅力ある明治の若い女性の死には心打たれる。

翌年、健次郎は原田愛子と結婚。久栄の死は内輪の葬で、『茶色』が出れば公葬が済むのだと日記に記したが、「ときに健次郎は四十七歳、久栄はそれまで健次郎の胸の裡で生きつづけていたのである」。罪のつぐないとして書かれた『黒い眼と茶色の目』について著者は書く。「それだけ純粹であった愛と、まわりへの屈服と、人生そのものの挫折であった破局を、健次郎はあたうかぎり正直に正確に、赤裸々に再現したのだ。そうすることによって、妻の愛子や父、猪一郎ら肉身への顧慮から抑えに抑え、闇に閉ざしつづけてきたものを、白日のもとに解放したのである。」という、このくだりには深い感銘をおぼえる。「彼はつぐないによって得られるであろう新生を願わずにはいられなかったのだ。愛子との真の夫婦の確立を願っていたのである」ともある。

「少年健次郎と京都」「二度目の京都」「初恋、そして破滅」「その後の健次郎と

京都」の四章を足早にたどって来たが、

「補遺」としての「蘆花の今治時代」では、著者その人が「私」として登場、青春期の蘆花伝の貴重な一節となっているが、本論の客観的な語りと対照をなしており、そのことがまた本書全体を魅力あるものにしていくのである。このすぐれた蘆花伝については言い残したことも多いのだが、口絵に写真で掲げ、エピソードに紹介のある山本

芦谷信和 著

『独歩文学の基調』

滝藤 満義

本書は、前著『国木田独歩——比較文学的研究——』（一九八二年一月、和泉書院）に次ぐ、芦谷氏の二冊目の独歩論である。一九七三年から八九年までに雑誌等に発表された論文によって構成されているが、論の体裁を整えるために、若干前著と重複する論文が取り込まれている。「序説 独歩

久栄の手紙も久栄の人柄を語ってまことにおもしろい。『黒い眼と茶色の目』刊行による蘆花の同志社へのアンビヴァレントな感情、同志社自体の反応、それらへの言及もふくめて本書は、蘆花の青春のみならず、明治の青春を見事に描き出したものとして近年の注目すべき収穫と言わねばならない。

（一九八九年五月十日 恒文社刊 B 6 判 三二七頁 二、五〇〇円）

文学の展望——浪漫主義の視座より」と「ま」とめ」には含まれた本論は、全七章より構成され、各々「第一章 独歩と民友社」「第二章『抒情詩』の『独歩吟序』」「第三章『源叔父』」「第四章『今の武蔵野』」「第五章『忘れえぬ人々』」「第六章『酒中日記』」「第七章 チェーホフの影響」と

題されている。章題からもうかがわれるように、本書の中心は、独歩の初期から中期へかけての主要作品をとりあげての作品論である。もつとも「序説」では、その題からもわかるとおり、晩年に至るまでの独歩文学の通観があり、また第七章にも晩年の作品へのチェーホフの影響が論じられ、独歩文学の全体像をふまえての上記の作品論ではある。

本書がA5判で全四六八頁（この外に項目別の詳細な索引二四頁が付く）からなる浩瀚なものであることを言えば、取り上げられた作品の限られた数からして、本書所収の各作品論が如何に詳細を極めたものであるかは、おのずと推測されよう。それら作品論に共通する特徴を言うならば、先ず第一は、いずれにも詳細な研究史が付されていること、それもありきたりの研究史でなく、テーマ別、事項別に、先行文献における当該作品への言及の、片言隻語も漏らさず拾い集めた驚くべきものである。そして第二は、そのように洗い出された過去の諸言及の諸事項に、著者が一々対応し、その

中で自らその作品のテーマ、性格、背後に流れる思想等々を判定しようとしていることである。第三は、これまた驚くべきものであるが、当該作品と同時代の他の作家の作品への言及である。それも小説なら当代の小説の、詩論なら当代の詩論のことごとくを、しらみつぶしに制覇せんかといわんばかりの意気込みを感じさせるものである。以上が本書の概要並びに特徴であるが、ただ驚いてばかりもいられない、以下本書に触発されて胸に生じたわだかまりを中心に、いくつか私見を述べてみたい。

本書を読んで先ず気になることの一つは、独歩文学における社会性の欠如、その限界を言いたてる従来の論に、これは研究者の世代の問題もからむのであろうが、著者がかなりこだわっているということである。著者の論法は、そのような議論を認めつつ、にもかかわらず社会に相渉る積極面を独歩文学の中に探すという方向性を持つ。例えば第二章は「独歩吟序」における独歩詩論の積極性、近代性を評価しようとするものであるが、それは「詩に社会的『自由』獲

得のための情熱を見ているところに、詩人独歩の自覚と詩的情熱を感じ取ることができる」からであるという。具体的な独歩詩の検討なしに、「序」の文章だけからこのように論ずることに、どれだけの意味があるか多少疑問であるが、同様なことは「今の武蔵野」論（因に本書では作品の表題は勿論、本文までほとんどすべて初出に拠っている）にも見られる。「武蔵野」が自然への逃避であり、敗北的精神の所産であるとする批判に対し、著者は「『今の武蔵野』の自然描写には決して『逃避』とばかりは言えない『自由』への渴望と、資本主義的俗悪性と不正への批判精神と、『小民』への連帯感を含んでいる点を、見逃してはならない」と反論するのであるが、しかし作品「武蔵野」の世界が、都会の社会生活で傷つき内向した魂の避難所、安息所として構築されたものであることはまぎれもない。そして文学は所詮そのようなものでしかありえない部分が多いのではないかと私などは考えている。それを逃避だと批難したり、批判精神の所産だと弁護したりすることに、ど

れほどの意味があるのであるか。

独歩の言う「山林海浜の小民」の受けとめ方も、著者と私とは大分違うようである。著者はこれを現実的な存在として、独歩のこれへの「愛」や「連帯感」を言い立てて評価し、「忘れえぬ人々」の一人に数えられた「大連湾頭の青年漁夫」をとらえ、「独歩の『運命共同体的連帯感』、一切無差別平等、自他一如の同胞意識は国境を越えた」と感激するのであるが、しかし私には、「小民」とは独歩の相念の中にしか生きられない存在としか思えない。相念の中の存在であれば、国境を越えることなぞいともたやすいことである。問題はこれら「小民」が現実の存在として立ち現れ、他者として目の前に立つた時、独歩がどう対処するかであろう。ところで、著者の「小民」の概念には、どうやら独歩自身も含まれるものらしい。何故なら「忘れえぬ人々」論の中で、著者は「無名の画家」秋山を「小民」の一人と見做しているからである。しかし大津も秋山も、今は無名であるが「有名」へのアンビションを抱く同類の芸術家であ

り、その点作者独歩とも同類の存在なのである。これはやはり「山林海浜の小民」の一人「亀屋の主人」とは、住む世界が違う人間と見るべきではなからうか。

本書を読んで気になったことをいま一つ付け加えよう。前著と同様、本書にも比較研究的観点からの言及が多いが、前著において惹起された懸念と同じものを今回も感じないわけにはいかなかった。それは影響論の過剰という印象がぬぐえないことである。例えば「酒中日記」論で「浮雲」との比較が詳しく行われ、「浮雲」の影響が論じられているが、両者はそんなに似ている作品だろうか。似ている要素より、違っている要素の方が多いのではなからうか。著者が似ていることの一つに数える父親不在という要素、これは二つの作品にのみ共通の要素ではなく、父権失墜の時代を文学的に反映した、明治期（とくに前期）の近代小説にかなり一般的な設定なのである。似ている点ばかりを数えあげれば、それこそ極論になるが、人間と犬と違って似たもの同士にならざるを得ない。

細かい点に及べば長くなるので以上にとどめるが、本書は総じて、著者芦谷氏の人並はずれた几帳面さ、ねばり強さ、研究者としての誠実さの上に成るものであることは間違いないところである。ただ、例えば綿密な研究史の記述が、あまりに煩雑に過ぎ、著者の見解をかえって見えにくくしていることは否めないし、また同時代の文壇状況への言及が、あまりに網羅的に過ぎて、著者の途方もない資料探索とその読破とを証し立て、われわれを頭の下がる思いにさせるものの、その努力の割には、かんじんの独歩作品との有機的な関連が、直接に伝わって来ないうらみがあるのは残念である。文学研究における誠実さとは何か、という問題を考えさせる書でもある。

（一九九九年六月二十日 桜楓社刊 A5判
四六八頁 一、六四八〇円

塚越和夫 著

『続明治文学石摺考』

宇佐美 毅

最初から個人的な感想で恐縮だが、今から十年ほど前のこと。当時、学部卒業論文の題目に「広津柳浪論」を選んでいた私にとって、塚越和夫氏はまず第一に学ばねばならない最大の先達であった。その塚越氏の柳浪論の多くが取められた『明治文学石摺考』が一九八一年に出版されてから八年を経て、塚越氏のその後の明治文学に関する論考が取められたのが『続明治文学石摺考』である。その「あとがき」には、「もともとさして体力のない方なのに、その乏しい体力が年々衰えてくる。したがってからだを使つてのこまかい調査はひどく苦痛である。」と書かれているが、『明治文学石摺考』への書評で「いったい柳浪研究を続けてきた人間を著者以外にあげることとは

きるだろうか。」(土佐亨氏、「日本近代文学」29、一九八二・一〇)とさえ言われた塚越氏の柳浪論は、その苦痛を克服した研究への執念の持続力とも言うべきものが、読む者を圧倒する力となっていた。だが(あるいは、それ故に)今あらためて、正統一著を手にしてみると、やはり、そのうちの一冊は「広津柳浪論」として、そしてもう一冊は「明治文学石摺考」として、世に問われるべきではなかったかと私には思われてならない。しかし、そう思われるのは、塚越氏の柳浪論に対する私の思い入れが強過ぎるからなのだろうか。

とは言っても、それは、柳浪以外の対象を扱った塚越氏の文章が柳浪論に劣っているが故に、別個の著作になるべきだったな

どという意味ではない。『続明治文学石摺考』には、柳浪論とはやや異なる塚越氏の別の側面がそこに表れているのである。塚越氏は、明治文学の研究者であると同時に、『評釈太宰治』や『葛西善藏と芥川龍之介』といった著書で知られているように、今日数少ない、近代文学全体を射程として見通した関心領域の広い研究者である。その点は、「対象を一人にしほらないのなら、できるだけ範囲を広げるのがよい」(あとがき)という、塚越氏の明治文学に対する関心の広さとして『続明治文学石摺考』にも表れており、様々な作品・作家に対する塚越氏の根底にある「好み」(同)が、既にそれ自体で明治文学を見つめる確かな目となっている。

「福地桜痴」の章では、「もしや草紙」を中心にして桜痴の風刺小説を論じており、「桜痴の風刺小説の背後には、彼の個人的な恨みが必ずある」ことを重視する。そして、「近代以降の小説とは」「結局、作家の個人的な感想・見解の吐露ではないのか」という私小説的発想」を持つという塚越氏は、

この一点において桜痴の風刺小説を認めている。桜痴の文学の価値自体というよりも、作者の「恨み」や「エネルギー」を評価しようとする点で、やはり桜痴の文学そのものを見直していないのではないかという疑問は残るが、『もしや草紙』が「次代の小説からはまったく失われてしまった政治的エネルギーをやはり保ちつづけていた」ことを再評価しようとする塚越氏の見方は、明治文学を異なる角度から見つめ直そうとする示唆を含むものと言えよう。

「斎藤緑雨」の章は、三つの文章が収められており、緑雨の「小児愛 (Gedophilia) の傾向」や、「繊細な美的センス」の指摘、更には緑雨にとつての「江戸」が絶対の基準ではなく、自ら「不安定な方向に走った」緑雨の精神の有り様を明らかにする。『舞姫』や『浮雲』に言及し、太田豊太郎も内海文三も「群れを離れた羊」だが、緑雨は「孤独な狼」だったとの比較の部分も興味深いものがあるが、やや比喩的な表現が多いため、具体的な追究に欠ける憾みが残るように思われた。

「広津柳浪」の章には二つの文章が収められている。前半では「今戸心中」の叙景の問題と金銭の問題について論じられている。(このうち「今戸心中」の叙景の問題については、拙論「今戸心中」論——『日本近代文学』40、一九八九・五—で論じたことがあるように、私は、「今戸心中」冒頭の叙景には塚越氏の指摘と異なる重要な意味が含まれていると考えている)。また、後半は作品を限定せずに、柳浪の小説に登場する人物像を論じている。

すなわち、柳浪が意志弱行、優柔不断型の男と対照的に、意志的、実行的女性像を度々描いたことを問題にし、そのような女性像を描くことで、「男」の時代であった明治に対し、「逆らおうとしている」作家の態度を析出している。柳浪研究はここ数年盛んになりつつあるが、注目されているのは極く一部の作品に過ぎない。その意味で、このような柳浪作品史を見通しつつの指摘は、柳浪の作家としての全体像を把握している塚越氏ならではの論と言えるだろう。ただし、そこで析出された女性像の意味付けのレベルにおいては、著者自身が「隔靴

搔痒を免れぬまどめ」と記しているように、不十分なまま終わっているように思われるのがやや残念であった。

「川上眉山」の章は二つの文章が収められている。前半は主に眉山の自殺に関連して、彼の文学と実生活の問題について述べられているが、注目すべきは後半の『観音岩』論であろう。ストーリーや人物造形には問題が多いものの、明治の「農村に舞台を移し、やや季節はずれだが社会小説とあってよい作品を次々に発表した」眉山のこの作品を評価し、「眉山文学の集大成として」『観音岩』を位置付けている。長く忘れられかけていた眉山の文学が、たとえば『眉山文学の諸相』(専修大学大学院、一九八八・三)などの試みによって、僅かではあるが再検討されようとしてきている現在、塚越氏のこの指摘は、もう一度眉山を考え直す上で重要な示唆を含んだものである。

「深川作家論」の章は他の章とは趣が異なり、服部撫松の項を導入として、広津柳浪・泉鏡花・永井荷風と深川とのかかわり

が述べられている。土地や作品の背景に執着・関心の薄い柳浪に対して、鏡花と荷風は背景を重視する。その鏡花にとつて深川は「夢と現実が交錯する世界」であり、一方、荷風は「敗残の世界に執着し、追憶しながら、その反面」で「見果てぬ夢」を追っていたと語られている。三人の作家にとつての深川の意味を論じながら、自然に彼らの土地や背景に対する見方・考え方の違いが浮き彫りになっていくように語られている点に、この文章の味わいと面白さがあると言えよう。

さて、こうして『統明治文学石摺考』を見通してきて、あらためて感じられることは、先に「あとがき」から引用した塚越氏の「好み」という言葉である。塚越氏は、この言葉を、対象の選択の基準として用いているが、実際の論の中でも、塚越氏は比較的自由に対象を論じ、前著の柳浪論等に見られた堅実な調査・重厚な論理の展開とはやや異なる側面を見せてくれている。私はこの著作によって、塚越氏が実証的な研究者であると同時に軽快な文章家でもあつ

たことを教えられた。「明治文学石摺考」では、著者の学生時代のこととして、「国文学者には文学的センスの乏しい人が多いから問題外にしても、シャープなはずの国文学者までがいったい何事か。やはり年寄りにはだめだ、学者なんか信用できぬと軽蔑した。」といった、著者の「文学青年」時代の自負が回想されていたが、正にその「文学的センス」の溢れ出るような著者の文章の魅力が、『統明治文学石摺考』にも十二分に生かされていると言えよう。

しかし、塚越氏の文章に一種の知的快感を味わわせていただいた上で、やはり著作全体を通じて疑問をひとつあげておきたい。気になったのは、対象とする作家の伝記的事実から作品を見ようとすると論じ方についてである。たとえば、緑雨の「不安定な方向」への指向を彼の「伊勢神戸の出身」という「個人的な問題に還元」する方法や、眉山の「身辺の不運」から「観念小説の作品」を理解しようとする部分などである。もちろん、作家の伝記的事実が作品を解き明かす重要な手掛かりとなる可能性を否定

するつもりはないし、塚越氏自身もひとつの方法を禁欲的に持続しようとしているわけではない。だが、それを承知の上で、こうした論じ方が「文学的評価はともかく」（川上眉山）といった形で作品を材料とする作家還元主義に陥ってしまう危険性もはらんでいることを指摘しておきたい。塚越氏自身が「個々の作家や作品についての評価にとどまらない何か」（あとがき）を指しているのであればこそ、安易に作家の伝記的事実に寄りかかって作品を左右してしまうことはできないはずである。塚越氏の仕事は、明治文学の研究自体を揺り動かす可能性を秘めているだけに、塚越氏の「文学的評価」をこそ存分に論じてほしかったと思わざるを得ない。

それらの困難さは、塚越氏が「できるだけ範囲を拡げる」ことを意図したことによつて自らかかえこんでしまった困難さであろう。しかし、かく言う私自身も、作家や作品を限定する研究ではなく、明治十―二十年代の小説の表面の諸問題を主たる研究課題とする者である以上、ここで塚越

氏に問いかけた問題は、そのまま私自身へも返つて来る。自らをも叱咤する言葉として記しておきたい。

小川武敏著

『石川啄木』

(一九八九年六月 葦真文社刊 B6判 二八
一頁 三、二〇〇円)

今井泰子

巻末の初出一覧によると、これは、一九七三年から一九八八年までの、十五年間に発表された論文をまとめる論集である。計十四本のその論文は、そこで扱う作品の成立時期によって三章に分けられている。

「一九〇九年」の第一章では、その秋から年末までの評論や詩が論じられ、「一九一〇年」と題する第二章では、大逆事件発覚までの主として小説が分析されている。さらに「その他」として第三章に、それ以前とそれ以後の詩が、つまり「あこがれ」、明治四一年の詩、「呼子と口笛」が考察されている。要するに、この本は、啄木が妻

の家出事件を契機として独自の世界を開いていった足掛け二年間、実質十箇月間の詩や小説を、主たる検討課題に選んでまとめられた啄木論考である。

否、「主たる検討課題」というのはこの本の結果であつて、必ずしも著者の意図ではないだろう。「あとがき」で見れば、著者は、短歌や「時代閉塞の現状」や大逆事件問題など、啄木の最重要問題を取り扱えなかつたことや、著者の研究方法や問題意識が途中で動いていることを気にしている。どうやらこの著者は、啄木に向き合う者が対処を迫られる難問に困惑し続けたよう

同情を誘われる。つまり、文学研究者には各人の嗜好に添つた文芸様式や思想が本来あるわけで、誰しも先ずはその限りで啄木に向き合うが、啄木の場合すぐにそれ以上のものが要求されてしまう。波瀾万丈の伝記に呼応する幾度もの思想変化、作品様式のあまりの種類の多さ、表現技法や語彙・語法の多様性、自己韜晦の強い狷介な性格。啄木をつつき始めた研究者は、己が認識不足を痛感しながら守備範囲を徐々に広げて行くが、少しくらい広げても啄木の得体の知れなさにあまり変わりはなく、右往左往するうちに十年程度はたちまち過ぎてしまう。しかも最初の論文と十年後の論文では、統一した人物像は結べない。私の場合には、最初の十数年間の論文は諦めて捨ててしまったが、捨てかねるなら、この著者のように「あとがき」に歎息を漏らすことを諦めねばならない、というのが「啄木研究一般」だ、ということだろう。

初出一覧を照合すると、この著者の場合、詩形式と、飛躍の激しい啄木の氣質とに先ずは関心を抱いたらしく、それを扱う論考

が七〇年代に書かれ、やがて、地道な生活人の場で描いた小説に関心が移って、それを検討する論者が八〇年代に執筆されている。結果はその後半部、つまり小説を扱う第二章が、読者に対して説得力をもってオリジナルな問題提起を行なう章になっている。それが、年数をかけて啄木を扱ううちに著者が啄木に慣れてきたためか、それとも、後者の方が著者の資質にかなっていたからか、そこまでは私には分からない。

この本で特に新鮮な問題提起と言えるのは、この第二章の次の諸点であろう。

第一には、「道」、明治四三年の創作ノート、「我等の一団と彼」、それらの丁寧な検討の結果、大逆事件直前ごろの啄木が幾つかのテーマを抱えていた、と著者は見る。例えば、世代論や文明批評に連なる「老人と青年」もしくは「父と子」の關係の意識、夫を裏切る妻ないし女性の性的放埒さの可能性に対する抱泥、自己の無力さないし凋落していく弱者という認識、田園と都会の關係など。「我等の一団と彼」は、周知のごとく「現代の主潮」の描出をメイン・テー

マとして、理性と実行の關係を追求する作品であるが、その際に、これら副次のテーマも絡み合って小説は展開している、と著者は眺めている。したがって、「彼」高橋は、老人と青年の中間にいる「兄の世代」として造形され、また、高橋の妻は学生と妙な噂のある女であり、さらに、夢に敗れて余命幾ばくもなく故郷に帰る松永に、高橋は「残酷な親切」を見せる、と。

第二に、そもそも啄木は、この高橋の造形に近代人のありうる姿を示すべく「我等の一団と彼」を書き出したが、その意図が貫かれているのは第三章までで、その後当初の主題は消滅し、「私」の高橋に対する評価がプラスからマイナスに逆転している、と、著者は解析する。そしてこの転換の間、大逆事件が生起し、事件の内容が次第に明らかになる経過が介在しているのだ、と指摘する。ここに啄木の重要な思想の転換がある、と。

第三に高橋の妻の問題や、「道」や、創作ノートの数編にも見られる、夫を裏切る妻ないし性的放埒さに対する啄木の関心が、

実は、家出した妻節子が啄木への愛情をすでに喪失して、宮崎に心を傾斜させていることの反映であった、という指摘。

この著者は、昨今の通常の研究者同様、作品分析や表現の解釈を研究方法の大筋として見るように見受けるが、これらの創見とわりわけ第二点や第三点の指摘の的確さから窺えば、最も得手としているのは、むしろ、啄木研究ないし日本近代文学研究のかつての常道であった、作品背後の伝記事実や社会事象に手堅く目配りする方法であるようだ。研究方法に新奇さや流行を狙う必要は少しもないと私は思うから、成果が得られるなら、もちろん研究者がこういう伝統的な方法をとることは何の躊躇もいらない。ただし、この方法は常に成功をもたらすとは限らず、特に詩の解釈の場合には、それが逆に不都合に働く場合もありうるという点も、注意が必要かもしれない。

例えば、一九〇八(明治四二)年初夏の「泣くよりも」の解釈に際して、著者は、啄木が数カ月前に体験した「釧路での新聞記者生活」を連想し、「その人」を「宴席にお

ける女の姿」と解している。しかし、「居ならば二十歳（はたち）ばかりの／酒のまぬ男らなりき」と称する詩に、実際の宴席やそういう席で絃歌を歌う女を、つまり現実の芸者の姿態などを連想するのは、見当違いではないのか。「酒をのまない二十歳前後の青年の並ぶ」席が「宴席」などである道理はなく、そんな席で現実の紅燈の女が一人で酔いしれるはずもないではないか。この詩の鑑賞に必要なものは、啄木の伝記上の知識ではないと、私は思う。当時の明星系の詩歌の中で「酒」「歌」「楽器（＝三味線）」などが表していた意味に対する理解、そういう詩語の含意を察知する感受性、結局は、象徴的手法を取る文学や絵画に常に広く接している訓練が、鑑賞の前提になるのではなからうか。同様にしてこの時期や翌年の詩の数編を、植木貞子の事件や妻の家出事件とかかわらせて解釈する著者の方法にも、私は首をかしげる。

とは言え、私自身がこの時期の啄木の詩を、この著者より正確に説明できるなどと言うつもりは全くない。明治四一、二年の

詩歌は、啄木研究一般の中でもまだほとんど手つかずの最大の難物だからである。そしてそれが難物なのは、何も啄木の作品だけが難解で私達を当惑させているということではない。まさにこの明治四一、二年ごろに、欧米詩を学んで形成を開始していく日本近・現代詩主流の手法が、従って、欧米詩の伝統的本流である象徴的な表現方法が、実はまだ日本の研究者の手に収まりきらぬ難物だ、ということである（これに比べれば、明星初期の素朴な寓意詩の範囲にある「あこがれ」なんぞ何と平易であることか）。

研究者は「ごく分かりやすい詩」にしか近付かず、「難解な詩」に近付いて鑑賞して見せる詩人の発言は詩と同じぐらい難解だ、というのでは話にもならないだろう——私はイヴ・マリ・アリュエの『日本詩を読む』や、アドリエンヌ・リッチのエミリー・ディキンソン論などを思い出して、そのイメージ解釈や鑑賞の見事さ、明晰さ、説得力に羨望を禁じえずにいる。そして今や、小説さえこういう手法を明瞭に取りはじめている時代であれば、ことを「羨望」ですます

わけにはいかないだろう。

人類が社会主義の名で思い描いた夢に訂正が求められる時代が来ても、日本近代文学の普遍的可能性、日本近代の可能性をあらゆる角度から追求した、この才能豊かな文学者の存在意義が薄れるとは、とうてい思えない。「あとがき」に記されるような未着手の問題が多いことを、著者がむしろ僥倖とされ、合わせて、詩歌についても再検討の機会を設けられることをも期待したい、というのが私の願望である。

（一九八九年九月九日 武蔵野書房刊 A5
判 三三八頁 二、六〇〇円）

山本勝正 著

『夏目漱石文芸の研究』

片岡 豊

およそ二十年にわたる山本勝正氏の漱石に関する論考をまとめた『夏目漱石文芸の研究』が上梓されたことをまずは喜びとしたい。

とりあえず本書の概要を紹介しておけば、本書は『深虚集』の諸短編、「二百十日」「野分」「坑夫」を除く、「吾輩は猫である」から「明暗」にいたるまでの十三編についての作品論で構成されている。収録された十五本の論文（こゝろ）論が三本収録されている）はすべて既発表のものであり、発表場所の制約もあったのだろうが、各論はかならずしも対象作品を全面的に取り扱っているわけではない。しかしながら山本氏の歩みが〈漱石文芸〉の総体的な把握を目指したものであることは、「今後は十年後に

もう一冊の漱石研究を刊行できるよう頑張っていきたい」という「あとがき」に記されたことばからもうかがい知ることができる。とすれば、まずは氏の〈漱石文芸〉研究のななじきりとして本書を受けとめべきなのだろう。

本書に見られる氏の一貫したアプローチの仕方を、最も早い時期に書かれた「行人」論についてみてみたい。「行人」論では、江藤淳、橋本佳、伊豆利彦、佐々木雅發氏らの論をたどりつつ、一郎を中心とした論から「二郎の存在に注目して論じられている」近年の傾向をふまえて「行人」はもつと人間関係の劇として考えなおされねばならない」という立場を示し、「一郎と二郎

の人間関係を中心にして、この作品の主題を考察しようとする。そして、「気狂いの女の話」「盲目の女の話」「バオロとフランチェスカの話」に関わる一郎と二郎を分析して「一郎の自由な心とは、遂に触れ合うことはなかった」二郎のありようを語り、こうした二郎との関係のなかで一郎の苦悩が「真実の人間関係」を持ちえないということから「自己絶対化の中で懊惱する」ところへと深化していくさまをあとづけている。こうした論の展開にあたって、先行の諸文献への目配りを怠らず、かつはそれらの言説をていねいに引用しながら「自分なりの読み」（あとがき）を提示していくのである。

ここに見られるような、先行の諸文献、研究史をたどることで〈研究〉の到達点を明らかにし、そこから論者としての課題と立場を明確にして自説を展開するというアプローチのスタイルを、山本氏は一貫して保持している。この姿勢は、対象が漱石であるとなじみかわらず、文学研究に携わる者であればだれしもが留意しなければ

ならないのは当然なのだが、いざ徹底するということになる、研究状況が豊かなものになればなるほど重い課題となつて立ち現われてくる。漱石研究の現状を思えば、山本氏の示すこのようなアプローチ・スタイルの一貫性と徹底性にはやはり敬意を表さざるをえないだろう。

しかしながら、問題はそのさきにあるのではないか。というのも、山本氏の考察の至りつくところが、たとえば「行人」論の場合をみても（「一郎の自由な心」という言辭にはいささか疑問をもつが）いたつて穩当なところにあるからである。各論の結論的なことを任意に取り出してみよう。「確かに作品『坊つちゃん』に登場する人物は類型の域を出ないといえるかもしれないが、それらの人物が、何らかの形で、作家漱石と、内面的、外面的なつながりをもつていたことは、類型的であるにもかかわらず、それらの人物が生き生きとした人物とみえる大きな要因であつたのである」（『坊つちゃん』論）。「青春の虚妄を、また青春の空白

を描いた青春小説『三四郎』は、漱石独自の青春の在り方を描いた小説として、漱石文芸な中でも、意義深い作品であるといえよう」（『三四郎』論）。

このような傾向は「明暗」論の清子をめぐる論議に典型的に見られるような、いわば〈消去法〉的発想のなせるわざなのかもしれない。それはおそらく、先行文献に敬意を表し、それらの上に自説を組み立てようとする山本氏の誠実さのあらわれであろうし、〈研究者〉としての慎重な態度として評価されるべきことであらうにちがいない。だがしかし、こうした誠実さ・慎重さが、すくなくとも僕にはある種のイラダチを与えたということもまた確かなのだ。

論証の細部にわたる疑問、あるいはキー・ワードとして用いられる言葉の理解の仕方への疑問はいまはさておき、このイラダチを裏返してみれば、各論のなかで様々に人物論・人物関係論が展開されていながらも、それらの人物がかならずしも生動してこない、またそれらの人物と論者とのダイナミックなやりとりが〈研究文体〉のなかに

沈み込んでしまっている、ということになるだろう。

思えば、山本氏が精力的に漱石の作品研究に進み出られたのは、作品論隆盛の時期であり、また研究方法をめぐって様々に議論のあつた時期でもあつた。越智治雄氏の「『三四郎』の青春」によつて「作品研究の意義を実感した」（あとがき）と語る氏は、作品論に関してつぎのようにいう。

作品研究において、作家の意図に拘束されてしまうことはないが、作家の意図を無視することは危険であろう。

作品論は、作家の意図を切り捨てては成り立たないからである。（『夢十夜』論）
これもまた、きわめて穩当な物言ひといわざるをえない。あえて憶測すれば、作品論論議がかまびすしく交わされる状況にまどわされることなく、〈文芸〉にこだわりのつづけることで、自らの穩当なスタイルを形成されていったということなのかもしれない。

〈作品をどう論じるか〉と題して、記号

論・テクスト論・物語論など多様な文学理論を踏まえた作品へのアプローチの仕方、

期待したい。(一九八九年六月二十日 桜楓社)

刊 A5判二八二頁 七、〇〇四円)

石崎 等著

『漱石の方法』

赤井 恵子

年の動向からすれば、山本氏の手際はいかにもおとなしやかである。だからといって、そのことだけで批判されるいわれはないし、またそのことが本書の価値をおとしめることもない。それでもなお山本氏は「自分なりの読み」にもっとこだわって〈研究者〉主体を前面に押し出してもよかつたのではないか、そうすることで、それを論証する方法をそれぞれの対象に見出すべきではなかつたのか、という思いが僕のなかにやはりわだかまりつづけている。

本書から教えられたことどももずいぶんありながら、自らを省みずあえて批判的言辞を弄してきたことにご寛恕を請いたい。このうへは、〈研究史〉を批判的にふまえつつ、「自分なりの読み」にこだわって読者にあらたな漱石世界を切り開いてみせる「もう一冊の漱石研究」の早からんことを

年が明けたばかり、帰省先から熊本に戻る飛行機の座席で読んでいたのが大島清著『世紀末の病』、エイズウイルスは、かく語りき』(光文社)だった。「人間にとっては、言語も感覚」という項目に動かされ、その説明が従来の自分の〈言語〉についての、勉強の成果とどうつながってくるのかを、機上ではんやりと考えていた。〈言語〉というものをどう考えるのか、それについて常に自分が抱えている、とらえがたい、表現しにくい思いを、少しでもきちんと語るために、である。たとえば、〈言語感覚〉と日常ではたやすく口にしてているが、それが何の謂か、ちゃんと考えたことがあるのか、だとか、〈言語による幻想喚起〉と言

いたくなくて〈言語の幻想喚起〉と言っているが、学生相手には前者の方が理解されやすいのだとか。傍道にそれた話から始めて恐縮だが、そのもやもやした思いが、石崎等氏のこの著書を読んだ後にもまた立ち上がってきたからである。

石崎等氏といえは、私にはこれまで、たとえば「時間的構造」を漱石作品に探る、手堅く緻密な「方法」の行使者として印象づけられていた。が、今回その論稿をまとめて読んでみて驚かされたのは、その「方法」の多角性と新しさによってであった。索引から「方法」に関する人名を抽出してみると、「トドロフ、バシユラル、パフィン、バルト、ブーレ、ベルグソン、ポン

テイ、岸田秀、蓮實重彦」等々。各論稿の題には、「虚構と時間」、「虚構と情念」などのキー・ワードの他、「トボス」や「メタファー」ということばが掲げられたものもある。むしろそれらにはわか仕込みの援用ではなく、また、石崎氏自身の論の補強に都合よく使われているといった風でもない。論旨にしつくりなじみ、にわか援用による無理と突出はあまり感じられない。また、当時の文壇的状况、ジャーナリズム、漱石の交友関係への言及、俳句や創作メモの考察、「修善寺の大患」、「則天去私」への論及など、漱石周辺への目くばりも広く行なわれており、トータルな〈夏目漱石論〉として読みごたえのある一冊に仕上がっていることも事実である。氏が各論稿を発表し続けた二十年という時間を考慮せず、あくまで一冊の書物として読み、第三章「漱石万華鏡」というその章名通り、万華鏡か綴れ織りを与えられた気になって、私は一気にこの書を読了したのだが……。問題はまさにその点にありそうな気がする。

氏の様々な切り込み方が破綻なしにまと

まってしまうことの見事に一度は感心させられ、すぐその後で、ある種の腑におちなさにおそわれてしまった。「便宜的な方法」としてとりあえず採用された、留保付きのほずの方法が、いつの間にかその留保がはずされて定着してしまっているのである。そして結局は、作品の読みと、伝記的事実がスムーズに連絡してしまうことへの疑問も抱かされた。それがあまりスムーズなために、〈ことば〉と〈人間〉との間がやすやすと飛び越えられている感がある。作品と社会的事実との関連についても同様である。氏は、そういった安易な結び付けを戒めるコメントを各所に挟んでいるのだが、読者としては、綴れ織りが結局は家紋入りの風呂敷であったということになりかねない。氏の丹念な読みは評価されるべきだと思うが、その結果がたやすくでき上がった凡百の〈夏目漱石論〉と相同になってしまうのは残念に思われる。論において結果だけが重要であるとは思っていないけれども。

ニュートラルかつストイックに装われた、

氏の「方法」の裏に、実は、漱石作品、漱石についての強固な前提が存在するのではないかと時々思われた。特にそのことは、各論稿の結末部を読むと明らかになってくる。

だとしたら、「文鳥」や「心」に潜むエロティシズムの秘儀の背後に、ひとり書齋に起臥し、鬼気迫るような孤独な文筆生活をしている漱石の暗澹たる姿を透視しなければならぬであろう。「火鉢」の最後の箇所、熱い蕎麦湯を啜りながら、細君によって書齋に活けられた「新しい切炭」の「火の色に、始めて一日の暖味を覚え」る孤独な生活者のありように、明治四十二年の冬に生きる漱石の実像が結ばれなくてはならない。

(第一章 VI 「永日小品」の位置)

漱石が、忘れていた地方訛をふと思いついたように使用するやや古色蒼然とした〈天〉や〈誠〉という概念は、もはや善悪など道德律では簡単に解決しえないというドストエフスキー的な人

間の悲劇の存在をはつきりと認めた結果、ふと襲ってくるどうしようもないつばやきであったはずである。

(第二章 Ⅲ「自然」と「技巧」)

分析の丹念さと緻密さが殺がれて、いささか情緒喚起的にしめくくられてしまうこれらの結末に、私は幾度か？を付さざるをえなかった。この書の有する、他人にはまねのできないバランス―「方法」の多角性、新しさと、漱石についての強固な前提との間にある見事なバランスが、読み進むにつれて次第に明らかとなつてゆく。そのバランスを保たせている支点が、結局は氏の論の弱点となつてゐるのではないか。

そしてそもそもその弱点は、『漱石の方法』と題されたこの書の中で、「方法」についての氏の認識にほとんど揺れがないことに由来するのではないかと思う。この「方法」という語は、厳密にその意味がどこかに規定されていないが、そのことでこの書が責められるとは思わない。氏が「漱石の方法」をどうとらえているかは、全体の文脈の中で自ずと浮き上がってくる。

新しい思想・内容は、つねにそれにふさわしい新しい文学方法・新しい表現を必要とする。と同様に新しい人間認識をも必要とする。その意味からすれば、『道草』は「明暗」の文学方法が確立される過渡的な段階に位置している作品である。(第二章 Ⅲ「自然」と「技巧」)

漱石が職業作家として生き抜くということは、「疑がへば己にさへ欺むかれる」という人間の心の深淵をのぞきこみ、懐疑の精神にとらえられた人間に貪婪な眼差を向け続けることしかなかったのではないか。つまり書くことによつてそういう人間を造型し、現実社会と真剣に相渉らせ、自ら抱懐したテーゼを着実に深めていくことではなかったか。(第一章 Ⅱ「虚構と時間―『虞美人草』の世界―」〔傍線…引用者〕)

漱石の方法とはこういうものであっただろうか。「思想」、「表現」、「方法」が順を追つてあまりにきちんと整理されすぎてはいないか。むしろそのようなことを言語化する

ばこうとしか書けない、という傾向はあるにしても、「内容」があつてそしてその後作家は「表現」方法を模索するということが後に来て、しまうような認識で、漱石作品をとらえる場合は済まされるのだろうか、と感じる。意識の表層で整合化できるステイックな「表現」認識でよいのだろうかということだ。そして、そのことは「表現」、「方法」のみならず「ストーリー」、「プロット」、「構成」、「人間認識」というような、小説の分析によく用いられる用語に石崎氏があまり懐疑的でないということにも関わってくる。確かに氏は、明治の文学者としての漱石を描き切つてゐる。が、時代の枠を越えて(明治という時代をも相対化しかねない)、読者を惑乱に追い込み、(人間)と(ことば)との安直な結び付けをはぐらかそうとするあの妙なことばの動きを含んだ漱石作品―私などはそう思うのだが―については、もの足りないと言わざるをえなかった。

むしろ援用も(へ)付きのキー・ワードもほとんど見当たらない第二章「晩年にお

ける文学の方法と思想——『道草』から「明暗」へ——の「II 『道草』の倫理的問題」がおもしろく説得力にあふれ、この書の中で最も秀逸なものと思受けられた。子規の表現欲の影響と、「漱石固有の文体の問題」を論じわけようとした序章も魅力的であった。また作品中の「書簡」や「証書類」に注目した論及も多く、これなども刺激的であった。ただその書簡が「主人公達の運命を翻弄する道具」とか「それを受け取る側の人間の背後に潜む(過去)の事実」とその(真実性)を、言語表現の贅々から剝離し、有力な証拠として読者に提示し(知らせ)るといふ意味作用をする」とか効用や意味作用の面から論じられているのは不満だった。『道草』にある、生まれてすぐ死んだ子の「出産届の下書」の月日に「棒が引懸けて消してある上に、虫の食つた不規則な線が筋違に入つてゐた」——これなども氏はやはり「プロットの展開」の中に置くのだろうか。〈記録〉や〈書記〉の異様さ、不気味さといった、ことばそのものの持つ何かから語れないだろうか、と勝手に

な予測をするのだが……。

私自身、いまだ明らかになつていない(観点)から語りすぎたかもしれない。「漱石の方法」といふ見事な綴れ織りに、著者自

伊豆利彦著

『漱石と天皇制』

深江 浩

この本は伊豆さんのあの風貌そのままの骨太い、野暮つたいとさえ思われる程の情熱のこもつた漱石論である。私は少なからぬ感動を覚えた。私のささやかな同人雑誌の仲間にU君という人がいる。大学時代北山茂夫氏の薫陶を受けた人である。彼はしばしば「最近の文学論にはやたらに人の末梢神経ばかり刺戟するものが多く、中枢神経をゆさぶるものが少ない」と嘆いていた。同感である。伊豆さんのこの本は間違いなくわれわれの中枢神経に迫ってくる快著である。「特に近代文学の研究者を讀者とし

らによる切り裂きや開口部(方法の相対化)をと願つた次第である。

(一九八九年七月十日 有精堂刊 B 6判

三三四頁 三、五〇〇円)

て想定することなく、「専門意識に囚われることなく、自由に、自分が漱石について一番大事だと考えていること」(P. 351)を書いたと伊豆さんは言われる。さりげない言い方の中に、「文壇の裏通りも露地も覗いた経験」の無い「教育ある且尋常なる士人」を相手に作品を公にし得る幸を語つた漱石その人の態度と相通うものが感じとられる。漱石のこの言葉を伊豆さんが好んで引用されるのも宜なる哉である。所謂文学の専門家は、この本によって己が文学に志した頃の初心に思いを馳せようし、また、文

学を素材に己が生きる糧として求めている読者はこの本を読んである確かな手応えを得ることであろう。

著者はこの本に「漱石と天皇制」という題名を附した。私ならば「漱石と日本の近代」とする所であろう。天皇制は日本独特の問題であるが、漱石の提起した問題は近代一般の持つ普遍的な課題ともなっているからである。著者が敢えてこの題名を選んだのは、昭和から平成への転換期に直面して、天皇制がたんに政治の問題だけでなく、「政治、経済、文化——社会と個人、心と肉体の全体」(p.352)にわたって、いかに近代の日本人を支配してきたかを改めて痛感したからであろう。著者も指摘するように、漱石自身は天皇の絶対化、神格化には強く反対していたにしても、決して天皇制否定論者ではなかった(p.57)。にもかかわらず、作家として漱石が為したことはこの近代日本人の心身をがんじがらめにとりこんでいる天皇制に対する根底的な批判を意味していると著者は考える。この本の題名には、このことに読者の注意を喚起しよ

うとする著者の戦略的意図が秘められていられると思われる。ではどのような意味で漱石の為したこと、自体が天皇制を根底から批判するものとなっていたと言えるのか。それは「天皇制の強要する世界観が天皇を頂点とする一元的世界観」であるのに対して、漱石は「個人主義の確立を求め、多元的作品世界の実現のために戦った」からであり、これこそ「画一的・一元的な天皇制世界観と道徳に対して戦われた最も意味深い戦い」であると著者は言うわけである(p.27)。一元主義に対する戦いが一元主義の立場からなされていたのでは天皇制の根本的な克服とはなり得ないと著者は考えるのである。(白樺やプロレタリア文学をこの観点から著者は批判している)。これは大切な指摘だと思っただが同時に、これは天皇制との関係を超えて、近・現代文学の根本的あり方にかかわる問題でもある。例えば有島の「或る女」も「一元的なモノローグの世界であることを免れていない」(p.27)と著者がいみじくも言う時、ことは日本近代文学だけににとまらない普遍的な意味を持つてくる。こ

こで個人主義の確立と多元的作品世界の確立という一見相矛盾する関係が問われることにならう。周知の如く漱石は「自己本位」の大切さを説いた。しかし「この自己なるものは、決して固定的な、自明のものとしてあるのではなかった」(p.39)。むしろ彼は「自分自身を見失うところから出発」(p.102)しなければならなかったと著者は強調する。それが自分自身を含めてすべてを相対化して考える思考法を可能にし、自分を他者として見るもうひとつの目を獲得することを可能にしたのだと著者は指摘する。従って彼の作品は多元的世界として表現されないわけにゆかないと言うわけである。「自己本位」と「則天去私」とが表裏の関係にあるゆえんでもある。これらの指摘は傾聴に値する。そしてここでも亦、天皇制との関係を超えて近代社会に於ける個人のあるべき根本にかかわる問題が提示されていると思う。即ち自己を世界の中心と考えるか、自己疎外的状況の中で自己を絶えず見失いつつ再発見してゆくダイナミックな過程として考えるか、という問題

である。作品世界がモノローグ的に表現されるか、多元的に表現されるかのそれは分岐点であろう。

漱石の相対的思考方法を考える場合にもうひとつ注意すべき事は、それが単なる相対主義へ赴かなかつたという著者の指摘である。「漱石は多様性の底に一つの原理を求めないわけにはゆ」かず、それが「多様性が如何なる条件によって発生し発展したかを研究する」歴史への関心と結びついていることを著者は重視する（p.118）。「文学論」の意義もこの点から捉えようとしている。「明治の現実によって疎外された自己」を「現在にあるがままの自己」として捉える自然主義に対して、漱石が「事実を事実として見るだけではなく、その事実を生み出したものを見よう」としたのもその故であると著者は考える（p.115～116）。何れも大切な指摘である。

著者には修善寺大患以後の漱石というのが従来通説とは全く違った風に見える。普通言われるように、この時期の漱石は決して「時代の動きと無関係に、ひた

すら漱石個人の内的世界」（p.55）のみの追求に没頭したのではない。むしろ漱石は「次第に迫ってくる自己の死をじっと見つめながら、自己の生活と明治という時代の終焉を重ね合わせ、新しい時代について人間と社会、日本の天皇制についてなど、自己の外部に広がる世界について真剣に考え、最後の力を振り絞って書き続けたのである」（p.56）と著者は言う。同感である。特に大患の翌年関西でなされた四つの講演の意義に注目し、「漱石は自然的また社会的存在としての、人間存在の根源的なありように探究の眼を注ぎ、大きな人間の生の営み、その生成と発展の歴史を展望することによって、現代の社会と文明を批判し、新しい明日の展望を探り求めたのである」（p.81～82）と指摘する。同時に創作の面に於ても、大患後の、「後期三部作の世界はますます自閉的になる知識人の問題を軸に展開している」（p.78）のではあるが「しかし、漱石は自らその苦悩を担いながら、同時にその自閉性を批判し、広い世界に眼を向け続け、ついに『道草』を経

て『明暗』に至る道を切り開いて行った」（p.78）とその意義を強調する。特に「明暗」について、「極めて縁の遠いものは却って縁の近いものだったといふ事実が彼の眼前に現はれた」という津田の衝撃を重視し、「自己の意識を超えた世界に直面して、自己を根底から揺り動かされ、自己変革を迫られる人間の物語」（p.99）と読み取った点、注目すべきであろう。

以上のように伊豆さんの意見に私は共鳴する所が多いのであるが、これは少し苦しいなと思う所も若干ある。例えば「従軍行」を単なる戦争詩ではなく、「戦争に揺り動かされることで、漱石は自分の内部世界の暗黒、その罪と呪いと宿命に目を向けさせられた。それは人間の罪と呪いと宿命であった。戦争はその集中的表現にほかならなかつたのである。」（p.186）と評価される。私は改めてこの詩を読み直したのであるが、やはり伊豆さんのように感じとれなかつた。「東海日出で、高く昇らん、／天下明か、春風吹かん。／瑞穂の國に、瑞穂の國を、／守る神あり、八百萬神。」といった終り

方にしても、伊豆さんの言われるように、

「戦争詩一般の上昇的な気分に対して、ここにあるのは下降的な気分である」(P.184)と評するのは無理があるように思えるがどうであろうか。日清戦争の時、漱石は親友子規のように熱狂することなく「快刀切斷両頭蛇 不顧人間笑語譁……」などと自己内面の苦悩をむしろ含蓄的な姿勢で詩作によって吐露していた。確かにそれは子規の「上昇的な気分」に対して「下降的な気分」であった。が、同時に閔妃殺害事件を「近頃の出来事の内尤もありがたき」出来事だという漱石でもあつた(明28・11・14子規宛。内部世界の矛盾を見つめる目が必ずしも外部世界の矛盾を的確に捉える目と重なり合っているわけではなかつた。これはイギリス留学を機に大きく克服されてはくる。日露戦争時に於ては「趣味の遺伝」に見られるように、確かに漱石は戦争の悲惨さを見つめている。しかし「漱石は戦争において近代なるものの本質を見た」(P.194)と伊豆さんが言われる程透徹した目で以てこの戦争を見る迄に至っていたとは思えない。

日清戦争義戦論を唱えていた内村鑑三が戦後の日本の朝鮮進出の実態を見て自己の誤りを痛感し、日露戦争に際しては一貫して非戦論を唱えた事と較べる時、漱石のこの方面での鈍さは覆うべくもない。このことも関連して「満韓ところぐ」に対する伊豆さんの評価もやはり苦しい。確かに伊豆さんも指摘される通り、イギリス留学中の漱石は「日本と中国の過去と現在、その未来」(P.246)について真剣に思いをめぐらしている。しかしここで得た問題意識を漱石は終生手放さずにいたとは残念乍ら言えない。「内発的開化」と「外発的開化」との関係に対する漱石の鋭い感受性と考察が文明国と植民地・従属国との関係にも及んでいたとは残念乍ら言えない。従って「門」の安井、「彼岸過迄」の森本、「明暗」の小林等の形象を以て「中国・朝鮮におちのびて行く人間の側から、現代日本社会の矛盾を鋭く批判した漱石である。中国・朝鮮の民衆の悲惨な現実に対して盲目であつたとは思われない」(P.258)と言われるのはいささか無理な感じがする。アジアは漱

石にとつてもひとつの大きな盲点ではなかつたかと思うのだがどうであろうか。

伊豆さんは次には漱石の作品論を計画しておられるという。その上梓を鶴首して待つ者のひとりである。

(一九八九年九月十日 有精堂刊 B6判

三五四頁 三、六〇〇円)

大田正紀 著

『近代日本文芸試論』

— 透谷・藤村・漱石・武郎 —

友重 幸四郎

本書は、ほぼ十年に亘る氏の文学研究を集大成したものである。近代文芸の成立を「ロマンチズムとキリスト教受容にかかわる主題」の中で追究している点に本書の特色があるように思われる。数多くの新しい資料を駆使しながら、あるいは先行研究を着実に踏まえながら、明解鋭利な論述のもと、近代文学の作家、作品論を展開したものである。まず概要を紹介したい。

第一部は、透谷・藤村文芸論である。

まず透谷「楚囚の詩」論について。

氏は、「楚囚」の意味が詩中からは不明であるとし、いくつかの設定上の疑問点及び論旨の「ちぐはぐさ」を指摘し、従来の、極左化してゆく民権運動や大阪事件以後の大

矢正夫—その政治性に主題を還元する説を斥ける。石坂美那との恋愛の高潮期にあつて断念を決意する透谷の「一生中最も惨憺たる一週間」を援用し、あるいは詩中の「余」と「花嫁」との関係に注目し、「女性（美那）の崇高な生にうたれ、敬愛する余り、その女性を断念することで完き自己否定を果たそうとした」「その時あふれるばかりの神の祝福を受けた」という、内面の真実を吐露して劇化したのがこの詩篇であると結論づける。「厭世詩家と女性」においては、氏はこれを「敗北宣言」とし、その主題を「愛の悲劇性」に求める。男女が一對となつてはじめて「社界」の一分子となるという箇所を斬新さを認めつつも、男女の性差を

相互補充的にとらえる視点を有しておらず、同志的友愛の成立はありえても、結婚による相互の成熟・関係の継続は不可能であると主張する。「透谷のキリスト教入信の周辺」は、透谷の入信に「ミナの高潔な人格の感化」を見、美那や透谷の伝記を検討しながら、回心時の経緯を考察する。

次に藤村「劇詩論」——「悲曲琵琶法師」

「草枕」など習作期の劇詩の問題点を整理し、透谷劇詩と比較しながら、その独自の意義（自己充足的な芸道観、定型による叙情の表出、生の肯定等）を考究する。「若菜集」論」では、詩「草枕」を中心に、その春到来の意味、新体詩のジャンルとスタイルの確立、観念的な透谷の主題と劇詩的な構成の払色、「於母影」的抒情の旋律の獲得等、詩集成立にまつわる問題を追究する。「草枕論」では、詩と劇詩の二つの「草枕」の主題「誘惑にさらされる男女と墮罪後の彷徨」を取り上げる。同じく藤村「旧主人」考」は、初期短篇小説の方法を考察したものである。主題は「生」の本質としての情欲の意味と先駆者の悲劇性という二つの系列に大別さ

れるとし、各短篇のモチーフ、主題を分析する。次に「破戒」論。(一)、(二)を合わせると、この論が本書中最も長い。氏によれば、丑松の自己定立ともいべき告白は、「出自を秘するために同胞を否み、また自己の内部生命の芽ぐみを摘んできたために、自己の罪性承認という不都合な認識を同時に強いており、宗教的な位相で」表出されている。「破戒」は先行作品群の成果と社会的関心の高揚の中で、荒唐無稽を排した状況設定をもつ社会小説として構想され、「罪の自覚が同時に救抜を意味する内部生命の妙変の主題が丑松の新生に託して形象されている」とする。「山陰土産」紀行は、「足腰の強い」老年を志向した作者の息子達との関わりや、昭和期における文学活動の源を紀行文の中に探ろうとしたものである。

第二部は、漱石・武郎文芸論である。

まず漱石「門」論では、宗助は過去や過去の罪から遁走しようとしているのではなく、逆に罪に悩んでいたから自己処罰として無名性の中に身をおき、財産の請求

も放棄していると述べる。筆者によれば、宗助・お米は本来責任の負いようのないものを自らの責任として受けとめようとする碎かれた魂の持ち主であり、原罪的不安ともいべきもののために苦しんでいる。

「硝子戸の中」論は、作中の「救し」の主題を追究したものである。三十九章中の「私」の微笑、及びその微笑を招き寄せた「一切を赦す母の幻」に注目し、「自己を憎み裁き続けた自己が、超越者・〈神〉の眼によって相対化され徹底的に露わにされてゆく物語」と結論づける。

有島武郎「一房の葡萄」論について。氏によれば、女教師の手から「僕」に渡される紫の「一房の葡萄」はキリスト教的赦しと和解の愛の象徴にまで高められてはいるが、救抜の約束となりうるものではなく、むしろ「白い美しい手はどこにも見つかりません」という終末部の「白い手」愛の非在こそが主題であると述べる。「有島武郎児童文芸ノート」では、武郎の児童文芸の中から前出「一房の葡萄」と「僕の帽子のお話」を主に取り上げ、前者の主題(白

い手)の喪失、贖罪意識の欠如)の確認と後者の「所有」にまつわる不安を追究する。「幼少年期の有島武郎と横浜」では、幼少期の有島の家環境―厳格な両親の教育、母(祖母静子)の喪失等―の問題を中心に、有島の心性の根底にある安心感・信頼感の欠如、偽りの良心、愛の背反志向を論述する。

以上、簡単に概要を試みたが、一口に要約できるほどに氏の論考が単純でないことはいうまでもない。全体的に興味ある内容のものが多いが、氣に掛かる箇所もあるので以下に私見を述べてみたい。「楚囚の詩」について、氏はいささか透谷の「慘憺たる一週間」中の「恋愛の断念―神の祝福」とう構図に拘泥しすぎているように思う。美那との体験の投影を詩中に見出すことは可能だが、「神に嘉みせられた生の歓喜を」「一氣に形象せんとしたもの」とするには、その構成から考え無理があるように思われる。この詩においては、「歓喜」ではなく「苦悶」の方をより重要視したい。「楚囚の詩」以後の評論や「蓬萊曲」との関連からも、政

治性というより、運動離脱後の、自己内部の最も深いところでの不安、自由への希求に注目したいと思う。「厭世詩家と女性」について、主題は氏がいうところの「愛の悲劇性」にあるのではなく、「厭世詩家の愛・結婚の悲劇性」にあるように思われる。厭世詩家は「社界という組織を為す可き資格を缺ける者」「世俗の義務及び徳義に重きを置かざるもの」であり、従つて婚姻において「能く女性に対する調和を全う」することができず悲劇を導く、というのが一篇の骨子である。透谷は厭世詩家の厭世、反社会性、そのことによる結婚の悲劇を追究しているのであり、男女の關係のあり方（氏のいう相互補充性の有無等）を問題にしているのではないように推される。氏の、透谷の「結婚の意味は同志的友情の昇華でしかなかった」という断案も、書簡や資料から判断する限り危険であるように感ずる。「草枕」論の場合、氏は詩「草枕」と劇詩「草枕」とをやや強引に結びつける。劇詩に「誘惑にさらされる男女と墮罪後の彷徨」を見るのは至当といえるが、詩にそのような主

題を見出すことは不可能である。氏の「草枕」論の根底には「本来日本の現実において罪でないものを藤村は罪と受けとめて『たずねそしてさすらふ』というユニークな視点が存するが、そのような視点自体私には疑問でもある。『旧主人』考の中の『藁草履』に関する条で、氏はその創作のモチーフを「強姦された後の女性の性心理の不可思議な変容」に求め、「墮落したものと認識した上でその意味を追尋する」と述べる。しかし、作中に性心理の変容らしいものはわずかし描かれておらず、墮落したとの作者の認識も、その意味の追尋の跡も作中に見出すことは困難である。狂奔した源の馬青の雑種の問題について、狂奔の原因が「人間の残酷な叱咤」と「恋の力」にあること、競馬で優勝した灰色の馬もまた雑種であることを考えるなら、雑種としての「先駆者の悲劇性」云々の見解もここでは当を得ていないように思う。旧師木村熊二への批判を託したとする氏の「旧主人」論についても、やや裏付けに乏しいように思われる。「わたしの眼に映る先生には完成とい

ふものがなかつた」という藤村の言は批判ではなく、例えば透谷や二葉亭に対して「透谷の」意象が未完成のまゝ、で終つた」「大きい未完成な一生——二葉亭氏のはそれであると思ふ」というのと同様に、彼が敬慕する先輩や師に対し常に使用する常套語とみた方が妥当であるように感ずる。氏によれば、「破戒」の丑松は、現世の「快楽」という自己の欲求のために、同胞や蓮太郎をはげしく否む。丑松はそのことを罪とみなし（罪性の承認、再生を図り告白に及んだとする。氏のこのような論理から、丑松はV・E・フランク「夜と霧」の、ドイツ兵の下で忠実に職務を遂行するユダヤ人看守（看守たちは同じ捕囚だとは思ひ到らず、自分たちは出世したと思ひ込む）であるとの考えも生じている。私には到底首肯しかねる論理である。確かに丑松は、告白に至るまでその出自を隠蔽し、同胞を斥けているように見えるが、しかしその内面において丑松は同胞を否みもしないし差別もしない（時代の制約による作者自身の差別感にじみ出でしまつてゐる箇所は存在する）。蓮太郎と

の関係に至っては、強い憧憬及び精神的、思想的な絆さえ読み取ることが出来る。丑松は「快樂」や功名への道を無意味とし、蓮太郎の死に導かれて一新平民として生きることを決意したから告白に及んだのである。従って氏のいう罪性云々のことは問題とはならないし、丑松がユダヤ人看守と同等であるとの断定も牽強であるように思う。(その他の氏の論については、特に異論を持たない。)

本書の特色の一つが「キリスト教にかかわる主題」の追究にあるから、当然の結果ともいえるが、氏の論は、神による祝福、罪、告白、赦し、という宗教的な命題に行き着く場合が多い。行き着くというより、最初から氏はそのような視点を持つて作品を眺めているようにも思われる。ある特定の観点から、つまりここでは宗教的な観点から作品の主題を見ていくというのは、有効な場合も多いが、ある種の危険性もまたその中に生じさせてしまうのではないか。作家論についてはともあれ、作品論の方法については、やはりその作品自身が決定し

ていくように思われる。

とはいえ、キリスト教と近代文学の関わり探究という本書の功績は揺るがず、私自身啓発されること大であったことを最後に

井上理恵 著

『久保栄の世界』

永平 和雄

に記しておく。

(一九八九年五月二十五日、桜楓社刊 A 5
判 二二七頁 二、八八四円)

著者の最初の久保栄論は、一九七三年の「久保栄序説——『火山灰地』における『日本農業の特質の概括化』について」(『演劇学』14号)であり、「表面的にしか捉えられない部分が多いため」に本書には入れなかったとされるが、副題の示す通り例の久保栄語録ともいべき「科学理論と詩的形象の統一」「日本農業の特質の概括化」を、戯曲「火山灰地」の上に検証しようとした若々しい力作であった。本書所収の中でもっとも新しい一九八八年三月の日本社会文学会主催「久保栄を偲ぶ——没後三〇年」

における報告加筆「『火山灰地』の今日的視点」まで、十五年間に書かれた論文十一篇(書き下ろし一篇を含む)を集めて、はじめて本格的な久保栄研究の名著が成った。久保を知らない「若い世代」ならではのとさらに斬新な方法やスタイルが誇示されるわけではないが、全集完成後に研究を始めた著者は、長年にわたって周辺資料を博搜し、特に一九七六年から粘り強く続けて、その間に故人となった人々を含めて三十一名にも上る関係者への聞き書きと、久保マサ氏の教示による久保家所蔵の新資料の調

査に努めてきた。その自信に裏打ちされた、先行諸論に対する綿密な批判と、従来明らかにされていない作家以前の伝記の解明、さらに吉田隆子伝への照射は、久保栄その人にふさわしい、重厚な風格をすら感じさせるのである。

そうした特色は第二部「新劇運動へ」に、中でも「幼・少年期」「府立一中・一高時代」と題する評伝に著しい。両親や家族について多くを語らなかつた久保栄の家系を遡り、小説「のぼり窯」にも拠りながら、祖父、父母の出身や事業のこと、幼年期からの養家との経緯が辿られ、大学卒業とともに築地小劇場文芸部に入る青年期までの前半生が、実弟久保守、吉田隆子の兄飯島正以下、特に親友和達知男の弟清夫氏からの豊富な直話と新しい資料にもとづいて明らかにされる。長い地道な探究が実を結び、知られざりし久保栄評伝の基礎はしっかりと据えられたといつてもよいであろう。

次の「築地入り前後」も、従来の研究で「看過されてきた」一九二六年の築地入り前後の「ブレ演劇人としての、いわばトラ

イアルの時代」に焦点をあて、「出立期の久保栄像」が解明される。評伝の重要な一環として、築地入りとほとんど同時にマルクス主義と出会い、しかし前衛座に参加しなかつた久保の進退が、「政治と芸術」の「二者択一」——左翼演劇よりも築地の「芸術性」の選択の結果とされるのである。だが、

次章「表現主義演劇の翻訳」へと続く、築地以前からの久保と表現派の深い関わりを緻密に論証した通説批判の説得力に比べて、「トライアルの時代」の「粗描」のこうした結論はいささか単純に過ぎるのではないか。表面的な「足どり」を追うのであれば、「芸術性を求めて」「築地にとどまった」といえば済むのかもしれない。しかし久保が選んだのは「政治」ではなく「芸術」であったのだろうか。〈青年築地派〉から新築地創立へ、「劇場街」「劇場文化」を経てプロット加盟へと、さらに「火山灰地」に至る「およそ十年のみちのり」を、著者自ら「プロレタリア文学運動の壮絶な試行錯誤の時代」とはば照応する」と書いた。「築地入り前後」は久保の「壮絶な試行錯誤」の幕開きであ

り、「二者択一」どころか、政治と芸術の相関をめぐる葛藤こそがその「足どり」のすべてではなかつたか。第二部の評伝は残念ながらここで打ち切られている。今後の課題といえはそれまでであるが、「およそ十年のみちのり」は次のように書かれている。

……プロレタリア・リアリズム（一九二九年）から、唯物弁証法的創作方法（三一年）、さらにそのレーニンの段階の確立（三二年）、そして社会主義リアリズム（三四年）へとつきつきに書き換えられていった創作方法上の〈合言葉〉とともに、久保栄の劇作家としての飛翔があり、また苦悩があつたのである。

この「およそ十年」を抜きにして久保栄の核心は掴めないだろう。「吉田隆子の軌跡」も、また第三部の「林檎園日記」論に挟まれた「戦中日記・一九四二年を中心に」も、久保家所蔵の公判調書をはじめとする新資料を生かして、多くを教えられた貴重な仕事ではあるけれども、その師小山内の

みごとな評伝を残した久保に倣うとしたら、劇作、翻訳、演出等、久保栄の芸術ないし芸術家久保栄の矛盾に満ちた内面とその「苦惱」こそが明らかにされなければならぬ。

本書はこの評伝的な「新劇運動へ」を第二部として、前に「火山灰地」論、「火山灰地」を読む、後に「林檎園日記」論、「林檎園日記」をめぐって」を配した三部構成となっている。「火山灰地」への関心に始まった著者の久保栄研究は、戯曲の中ではただ一作「林檎園日記」を対象に戦争責任問題を追求して戦中へと遡り、評伝の礎石を据えて没後三十年また「火山灰地」に立ち戻ることで、ひとまず「久保栄の世界」が成立したかに見える。もとより「火山灰地」の場合従来の多くの「火山灰地」論の偏りを批判し、「そこに生きる人々を論じた作家論でありたい」という意図は十分具体化されている。リアリズム論との関連とは別に、丁寧に作中人物それぞれの生き方を捉え直すことで、たしかに「新たな面が浮かび上」ったからである。「林檎園日記」

についても、特に再論において新資料を活用して、戦中の「水町林檎園」から「林檎園日記」への移行過程を具に検討し、戦中完成説を否定して「信胤のテーマ」と戦争責任問題に至る展開は、この大冊を締め括るにふさわしい力篇であった。しかし両作品論のそれぞれについて、また全体についても、疑問は少なくない。今は細部に立ち入る余地なく、若干の疑問を提示し、いくつかの要望を記しておきたい。

まず「火山灰地」論である。従来のリアリズム論からは自由な読み方——「私達の「火山灰地」が提出されたにしても、では「リアリズム」との「関連」はどうなったのか。「看過されてきた部分」についての「照射」なのだから、すでに論ぜられた「リアリズム論」には触れる必要はないというのか。小場瀬論に代表させたいわれるかもしれないが、小場瀬批判のみで、著者自身の最初の「火山灰地」論を含めてすべてのリアリズム関連の論は葬り去られたのだろうか。しのの赤ん坊の誕生と多喜一の死、足立キミと吉田隆子、雨宮悲劇と久

保の家庭崩壊、玲子と久保の別れた娘圭子、そうしたつながりや理想にもとづく人物論が、リアリズム関連の作品論を克服するの、あるいは補完にとどまるのかについても、「雨宮悲劇が語るもの」の末尾の次の文章からはわからない。

一九三〇年代の日本資本主義の特殊性を描出し、「科学理論と詩的形象の統一」をもくろんだという、「火山灰地」は、あたかも「現実の泉」のように汲めどもつきぬ人間の問題を数多く抱え込んでいるのである。私たちはそのほんの僅かな部分に気付いたにすぎない。
(傍点筆者)

この前段と後段の関係が掴めないののもどかしい。

前に引いた文章にあった「プロレタリア・リアリズム」から「社会主義リアリズム」まで、あるいは「中野重治らとの社会主義リアリズム論争」(吉田隆子の軌跡)等、何箇所も「リアリズム」という言葉は使用されているし、「処女作から『政治と芸術』の狭間にあつて苦闘していた久保栄は、い

わゆる国際的な創作方法の転換がおこなわれた一九三二年以後、創作方法論には自分なりの方向を確定したのであるが」という記述もあるけれども、久保栄の「リアリズム」理論と、「火山灰地」に至る戯曲の検討、ましてその批判は行われていないのである。

「林檎園日記」以後について、「日本の気象」のほり窯から「博徒ざむらい」まで、「久保栄の戦後」については今後書かれるという別稿に期待するほかはあるまい。また「林檎園日記」の構想から「のほり窯」の推移と絡んで一九四七年初演の戯曲に至る過程の追求には、イリヤ・レービンの「思いがけなく」の重要性の指摘をはじめ教えられるところが多かった。しかし「構想の推移のトレース」のあざやかさに比べれば、戯曲自体の読み方なり評価なりに関しては、今ひとつ印象が散漫なのである。西村博子氏の論への反論を軸にしたためか、次々に批判を跳ね返したところで作品の優位はかならずしも保証されるわけではあるまい。「この国の戯曲と劇作家の（復権と再生）を期待する」ことは著者とともにはよく自身

の多年の念願であつた。その中でも久保栄が、「劇作家として運動者として」「リアリズム演劇の確立に大きな足跡を残した」ともいうまでもない。だからこそ「久保の仕事を振り返ること」は、久保の「芸術像全体」を対象に、特にその中核である久保「リアリズム」への検討、批判が前提になるべきだと思ふ。その上で「リアリズム」と著者の新しい作品論との関係が問われなければならぬ。

佐々木啓一著

『太宰治論』

四六〇頁を越える大著である。やはり同じ著者の手になる一書、「太宰治演戯と空間」（洋々社）が、ほぼ同時に刊行されているが（本誌第41集の書評を参照されたい）、わずかな期間に精力的に研究成果をまとめあげられた佐々木氏の情熱に、まず率直な驚

著者の区分による第一期後半と第二期前半、新築地劇団から雑誌編集を経てプロット加盟、新協劇団と「火山灰地」への時期、久保栄の生涯と芸術の開花期についての「まえがき」の「粗描」には不満であることを付記して、周辺から存在の中心へと研究の深化を期待したい。

（一九八九年十月二十五日 社会評論社刊
A5判 三七四頁 四、二〇〇円）

安藤 宏

きと敬意を表しておきたい。

本書は（自閉）という概念をキーワードに、各作品の主人公の人物造形を検証し、それらを通して最終的には太宰治という一個の統一的な作家像の解明を旨とした（作品論的な作家論）（四五九頁）である。構成

は全四部。第一部は「美少女」「燈籠」「新樹の言葉」「I can speak」「駆込み訴へ」、第二部は「恥」「服装に就いて」「秋風記」、第三部は「人間失格」、第四部は「トカトントン」「狂言の神」「富嶽百景」「姥捨」「津軽」に関する各作品論(第四部以外は全て書下し)からなる。対象が中期の小品に片寄るなどの問題を含むが、作品の数だけ作者の存在する「作品論の集積されてゆく現状」にあって、あらためて統一的な作家像の構築を目ざしたものとして位置付けることができよう。本書によれば、自尊心、自己愛を維持する為に他者の介入を努めて排除し、自己陶醉してゆく(「自閉性」こそが、太宰文学を貫く特徴なのであるという。以下この「自閉性」という概念をめぐる、主に批判的観点から若干の問題点を提起しておくことにしたい。

まず第一に作品の解釈について。例えば「燈籠」を分析するにあたって主人公(さき子)は徹底してその未熟性(「いい娘」でありたいと思う)「自己陶醉的な自己満足」が別袂されてゆくことになる。従って結

末に示される親子三人の(「つつましい」生活への賛歌も、全くのひとりよがりであり、

自己愛そのもの)の現われなのであるという。無論その背後には(現実社会の欺瞞性と小市民的な凡俗性に背を向け)る太宰が重ね合わされる(四八頁)わけだが、(さき子)の、生活感覚に密着した行動の一微さを逆に評価してゆく立場からは、当然反論が予想されよう。「富嶽百景」においても(富士には月見草がよく似合ふ)という一句は、(私)が老婆(母の擬制)の気を引くために行った自己愛的な演戯の所産であり、富士と月見草を擬人化する事によって(私)は限りなく自己内部の世界に自足してゆくのであるという。だがこの一句は一方で(単一表現)の美しさという芸術観にも深くかかわるものであったはずで(自己愛的な偏執的な潔癖感)(三三六頁)のみにその意味を収斂させてしまうのはあまりに危険なわけではあるまいか。各作品を(「自閉性」という概念)によってくくってゆくに急ぐあまり、この他にも作品世界の把握にやや性急と思われる解釈の目立つ点が惜しまれるの

である。

第二に(豊かな自閉)という概念について。本書では太宰文学という(「自閉の世界」が、同時に(豊かなイメージに溢れている)(四六一頁)旨が再三にわたって強調されてゆく。だが、例えば(苦しいことはすべて酒を飲むことで一時的ではあるが解消をはかろうとしている態度)などからも(人から可哀想な人だと思ってもらいたい)という(私)の(甘え)がうかがえる(四三〇頁)、という「津軽」の分析などから、我々は果たしてどのような(豊か)さをくみとればよいのであろうか。作者にとって自足した世界であるということとそれが読者にとつて(豊か)な作品であるということとは本来次元を異にするはずだ。主人公の自己愛的な子供性、一人よがりな自己陶醉を徹底的に分析し、その(「自閉性」)を裁断してゆく切口のあざやかさは本書に一貫する特色でもあるのだが、その代償として、文学作品としての(豊か)さがどのように生成されてゆくのか、というプロセスは甚だ見えにくいものになってしまっているようであ

る。本書には梶谷哲男・米倉育男・中野収各氏の精神病理学に基づく論考・著作が合計七十ヶ所以上にわたって引用されているのだが、〈豊富な自閉〉〈にせー自己〉〈あなたまかせ〉〈カプセル人間〉といった、論点の中心となるべき用語がいずれも概念規定不分明のまま、直接引用・援用されたものである点も、読み手をとまどわせる一因となっている。〈自閉〉の未熟性を剔抉してゆく精神病的なその手法は、結果的には文学方法論としての〈自閉〉の意味―作品世界の豊饒性―を救い出そうとする氏の意図を、限りなく裏切り続けているのであるまいか。〈作品論の立場で、その作品の主人公の精神の構造に迫ろうとしているので、立場上の相違から梶谷氏の論を軽々しく援用するわけにはいかない〉としながら、直後で〈かなり薄めながら、方法として参考〉にするなら〈ひとつの有力な方法として作品論にも充分機能しうる〉(五八頁)とする折衷的な立場に、おそらく問題の全ては象徴されているようである。

無論、氏の意図と方法が〈作品の主人公

の精神構造を分析することで、作品そのものがひとつの完結した豊かな自閉の世界であることを特徴づけ、太宰がいかにそうした自分の世界を作りだしているかにも言及すること〉(四頁)にあることを忘れてはなるまい。その点、作中の主人公に対する分析と、作者太宰治に対する分析とを手続上明確に区別してゆこうとする方針は極めて正當なものであると思われる。それによつて〈自閉〉があたり前の少女を〈美少女〉に仕立てあげてゆくプロセスを示した「美少女」論、あるいはユダの〈自閉性〉がキリストを異端から正統へ転化させてゆく事情を明らかにした「駆込み訴へ」論などは、極めて示唆に富むものといえよう。だがその一方で〈主人公を通しての太宰の道化であり、虚構であるかもしれないが、やはりそうした考え方をするよりも、太宰の資質乃至はそれに近いものと考える方がよいのではなからうか〉(四三二頁)という形で、一度設けたはずの境界が次々になしくずしにされてゆく事実も否めない。描かれる〈自閉〉のうちどこまでが主人公の

ものでどこから先が作者のものであるかを作品記述から判断することなど元来不可能であるに違いない。描かれる〈自閉〉を作者太宰治の精神的「資質」に還元してゆくのか、あるいは作品の主題が形成されてゆく為の「方法」として解釈してゆくのかをめぐって、氏の立場は大きくゆれ動き続けているように思われる。

本書を通読して、あらためて奥野健男氏の「太宰治論」に思いを馳せてみた。やはり〈自閉〉〈自己愛〉〈道化〉の概念を軸に、精神分析学の援用によつて一個の作家像を論じ切つてみせたその手法(奥野論の〈自閉〉の概念の援用されている点については、本書「あとがき」にもその旨引用がある)は、あきらかに右にあげたうちの前者の立場に立つものといえよう。本書のように「人間失格」の世界観から全作品を読み返してゆく方法のと思われる。こうした中であらためて〈作品論的な作家論〉を確立してゆくことの困難は、氏のみならず、我々太宰研究に携わる者全てに課せられたアポリアでもあるに

違いない。本書の提起する〈自閉〉という概念が、太宰文学を貫く永遠のテーマである事におそらく疑う余地はあるまい。〈他者との信頼関係を回復したいが、一方では、他者への不信感が強すぎるのでそれができないという相矛盾する心にどうして苦しむ悩まなければならぬのか〉(三五頁)とい

鈴木貞美 著

『昭和文学』のために

——フィクションの領略——

塩崎文雄

う問題提起は、それをどのように作品の問題として論じてゆくかという課題と共に、深く、重たく我々の胸にせまってくるようである。

(一九八九年六月二十五日 和泉書院刊 A
5判 四六三頁 六、七〇〇円)

ごく当たり前の地方の青年たちが「東京」に対して屈折した、それだけに熱い思いを抱き初めたのは、いつのころからか。そのことは、大衆がかれの欲望を反映し、吸収するために生活のなかに近代性を引き入れようとしたことと無関係ではあるまい。

だから、私と「江戸ッ子」との結びつきを云へば、「明ける、戸を明ける」

といふ東京言葉に最初の出合ひを得たわけだ。または、それより前に日光銅山で聞いた「この野郎、止さねえか」といふ東京弁が最初のものといふことにしてもいい。いづれにしても東京弁に対する私の最初の印象はよくなかつた。(略) そのくせ、後数年たつて中学を卒業し、その年の八月、初めて上

京するときには、自分は一日も早く東京弁を使ひこなせるやうになりたいと思つてゐた。(井伏鱒二「半生記」)

夜汽車の汽笛をきくたびに、私は風呂敷包みをまとめなければならぬような焦慮にとらわれた。私は「東京」ということを自分から口にするときはいつも自信にみちており、他人が口にするときは、なぜか恥かしい思いをした。／十二歳の頃／私は「東京」に恋していたのだとも言える。(寺山修司「誰か故郷を思はざる」)

強盗事件が起こつたのは井伏が一二歳の年、明治四三年のことであり、上京して、車の歯切れのよい東京弁にびっくりするのは大正六年のことである。寺山修司はこれまた一二歳の頃のこととして、「東京」への屈折した、それだけに熱い思いを語っている。寺山一二歳の年は昭和三年である。東京という都市が実質的な、それ以上に紙の上の都市として、そこにさえ行けば快適な生活が待ち構えているといった夢や幻想を供給し、地方在住者が都会への羨望の

まなざしを自己の欲望として捉え返し初めるのはいつのころからか。欲望のまなざしは雑誌に掲載された作品に向けられるばかりでなく、万年筆や化粧品に代表される広告をも含めた情報（それがいつそう進展していくとき、ほかならぬ作品自体が商品化の道をたどることになる）への渴望としてもあるのだ。そのことはとりもなおさず、地方在住者が平均的な個、計量化されうる均質な個としていつでも都会の生活秩序に同化する機会を手にいれることができたということであるとともに、「群衆のなかの個」としてふるまわなければならぬ場に否応なく引き出された（身体もまた商品化する）過程とも言えよう。

鈴木貞美の『昭和文学』のために¹は、著者がこの数年間、おりに触れて書いてきたものをまとめたものである。『新青年』に関するいくつかの文章は本書中の白眉である。著者は「新青年」を「マイナー雑誌のメディアとしての特殊性をむしろ逆用して、時代の種々相を観察するための装置と

して作用させてみよう」といった風に位置づけている。この書評の冒頭に井伏と寺山の文章を引いたのは、二つの文章が示す時期とほぼ重なり合うかたちで『新青年』が刊行され続けたということもあるが、上述のような斬新な発想と刺激的な知見とに促されたからでもある。読者を思いがけないところに連れ出してくれる本を良書とするなら、本書はまさにその類の著書である。

大正九年一月に創刊された『新青年』は、第一次大戦後の大正デモクラシーのなかで農村の青年向けに刊行された、堅実を売物にした総合雑誌であった。それがほどなく、森下雨村などの編集部主導で海外探偵小説の翻訳、犯罪科学読物、創作懸賞小説などを売物にしてゆくようになる。その代表選手は鳴物入りで文壇に登場した江戸川乱歩である。その乱歩が、昭和六年には早くも「私などの出る幕ではない」と嘆かねばならないほど雑誌は変貌する。昭和二年、横溝正史が編集長に抜擢されて以後、「都会のいわゆるモダンライフに焦点をあわせたい」〈高級娯楽雑誌化〉への道を急ぐこと

になるからである。

こうした『新青年』の変貌から著者が抽出してみせてくれるのは、農村の青年から都市の学生や若いサラリーマンへのターゲットとしての読者層の転換。修養記事からユーモアあふれるナンセンスな読物へといった方針の転換。情緒的な感傷の世界から断片化された感覚そのものへといった内容の転換。そして、それらを積極的に享受し、表現するための近代文語コードからの逸脱としての表現の試み等である。表現の試みに即して言えば、俗語や様態語やオノマトペの多用、瞬時の身体的な感覚の切取り、印象のコラージュひいてはコラージュとしての印象の定着を、筆者は数える。しかもそれらを「時間や空間をひとつの統一されたストーリーのもとに統御して語る手法から身をふりほどいてゆこうとする姿勢」と意味付けるのである。これを要するに、昭和モダニズムの誕生、と言っても同じことである。著者自身の要約を掲げてみよう。

二〇世紀初頭の西欧モダニズムに

とつては、ことばを観念の呪縛から解放し、民衆の日常の感性へと接近することが課題であったが、そして第一次大戦後に近代的理性の権威の失墜にみまわれた知性にとつては、自我意識からの脱出が模索されたが、その結果が大正末から昭和はじめの日本の青年たちに、文芸の歴史的文脈抜きに、ほとんど膚で接するようにして受容されたことの精神的基盤はそのあたりにあったと思われる。日本の文芸が世界的同時性に立つのは、ほぼこの時期とみなしてよい。

都会に浮遊する青年たちが、一方で既成の価値体系を転倒した観念の体系であるマルクス主義に観念を吸収されつつ、一方で自身の将来への不安を抱えつつも、しかし、なお、そういう人生の問題から外れたところでいま、この感覚の享受にくぐり出てゆくのも分かる気がする。(略)それは多くの場合、「宿命」という諦観に立って世界や人生を眺める態度と同居している。(二)新

青年」が地震で揺れた」

なおこうした関心は、梶井基次郎・井伏鱒二・石川淳など、これまでも氏が論及してきた作家たちを通して「私」の変容と「小説の小説」とを考え抜こうとする第二部に、あるいは「政治的な転向と文学の関係がもつ、ひとつの典型的な逆説」として中野重治・葉山嘉樹・久生十蘭の転向の問題を論じた第三部に展開している。そしてこれら三つの柱はおのずから、関東大震災から第二次大戦終了までの昭和文学の流れを辿るかたちにもなっている。〈昭和文学〉のために」と歌われているゆえんである。

そうしたさまざまな示唆に富みながら、本書にはなおいくつかの問題点がないわけではない。たとえば、震災後に出された「国民精神作興ニ関スル詔書」と『新青年』のモダニズムへの路線変更との関係が繰り返して述べられるのだが、両者の関係が筆者には必ずしも理解できなかった。モダニズムは紛れもなく芸術の前衛であるが、それが政治とどう切り結んだか、より正確に言え

ばどう擦れ違ったかは、避けて通ることのできない課題であろう。そのことは巻頭に据えられた「昭和文学」のために」という一文で、「昭和の文学というのも便宜であつてそれ以上ではない」と断りながらも、「この国の人びとの精神が、元号ひとつで右往左往させられるように出来あがつてしまつている限り、これを無視してキリスト教紀元暦で区分をつけてみてもはじまらない。」と強調している趣意についても同様であった。現代文学の出発点を述べているところに、そのことは端的に現れている。

その時期を一九二〇年前後と見ることも出来るが、より日本の実態に即していえば、やはり関東大震災後の復興が、国家独占資本主義の形成と都市大衆社会の進展のふたつともに、テコとして大きく働いているから、まずは昭和をもつて現代の端初としておくのがよいだろう。

国家独占資本主義形成の問題はしばらく措くとしても、東京の人工増加は一九一七年ごろから爆発的なものがある。あるいは

世界的同時性の観点に立つとすれば、二〇年代の方が便宜だろう。にもかかわらず、上記のような論展開になっているのは「より」「やはり」「まずは」といった副詞の力であろう。

あるいは、日本のモダニズムを考えると、それを担った都市の遊歩者の後背地もしくは拠点としての空間の貧弱さを考えざるを得ないのだが、そのことへの言及は必ずしもない。カフェーやダンスホールに出没するモボ・モガもひとたびアパートに帰れば、「十銭玉トウセンタマありませんか。いえ、ガスをつけようと思つて」(石川淳『普賢』)といったもう一つの現実が待ち構えている。そのことがモダニズムの質を限定してはいないか。さらには、機械のもたらすスピードとテンポが、あるいは大量の商品とそれに伴う宣伝が人々の知覚に促した変容とは何であつたのかの検討がなお残されているように思われた。また、井伏や太宰の方言への関心が「国語との不逞極る血戦時代」と掲言した横光と同様、均質化することでオートマティックになりがちな近代小説文体に

仕掛けられた武器としてのナンセンスであつたことに、もう少し言及があつた方がいいように思われた。

しかし、いまあげつらつたようなことは、著者が先刻承知されていることだろう。著者は目下刊行中の『モダン都市文学』の編

宮野光男 著

『語りえぬものへのつばき』

——椎名麟三の文学——

金子 博

者の一人でもあるわけで、そうした作業の果てに、改めてわれわれを瞠目させ、震撼させる仕事が出現するのであろう。鶴首して、その成果をまちたい。

(一九八九年十月三十一日 思潮社刊
四六判 二八七頁 二、四〇〇円)

椎名麟三の〈信〉への道筋、その〈信〉の論理的な構造というべきものはむろん判りやすいものではない。本書は、「椎名における復活体験は、椎名の存在を根底から支えている根拠であり、それ(赤い孤独者)——稿者——以後の作品は、復活という信仰の次元での出来事、文学における表現の可能性を求め続けた椎名の足跡だ」とする立場から椎名の本質と表現の方法とに迫っ

たものである。収録されている論文は、既に笠間書店から刊行されている梅光女学院大学公開講座論集(『文学における笑い』昭52・10など)に発表されたものの六編と、椎名麟三研究会「椎名麟三研究」創刊号(昭56・8)に発表されたもの一編とである。これらはいずれもよく知られているものではあるが、本書ではそれらを「笑い」と「ユーモア」「故郷」「自由と表現」「時間」「風俗」「神」「神の声」

というように、テーマ別に構成し直してある。今回改めて通読してみると、筆者もそう呼んでいる椎名の〈判らない〉ものがいちいち解きほぐされていく感があった。作品とエッセイ類とに縦横に分け入りながら、ほどよいシンパシイとともにその〈信〉の構造を具体的に解析していく手際は鮮やかであり、私のようないわば〈信〉の素人にも判りやすく、恰好の椎名文学への手引きになると思われた。

椎名の根本的モチーフである〈死〉つまり〈虚無〉からの解放は、『深夜の酒宴』『重き流れのなかに』の中の〈笑い〉や〈道化〉に、「神への憧憬」としていち早く現れていると筆者は指摘する。また、「神」の章では、『永遠なる序章』を中心に、それが「〈永遠なるもの〉への序章」であることを論じている。「憎悪の対象」としての神、「比喩表現としての神殺しが、他方においては、実質的な意味をもった、神発見のプロセスにおけるひとつの可能性」であつてすでにそこに「神への祈り」があり、やがてそれは椎名の中に復活の神として立ち現

れてくるという経路の説明は決して判りにくいものではない。また、「故郷」では、「現代における人間の生き得る真実の根拠は、この世界における第三の場所しかあり得ない〔中略〕。イエス・キリストがその場所である。」と椎名の言う、その「第三の場所」の意味を、「幻想」という語をキーに析出している。この論はさらに「自由と表現」の中の『美しい女』論へと接続していくが、そこでは「幻想という表現方法」が、椎名の〈信〉の本質（たとえば「ゆるめ」と筆者の指摘するもの）と絡み合い、「表現不可能なものに表現を与え」得た椎名が論じられており、私にはこれが傑出した「美しい女」論のひとつに思われた。

ところで、本多秋五は、「椎名麟三がキリスト教に信仰を見出したのは、それ以前の傾向からいって、野間宏が共産主義に「信仰」を見出したよりは、はるかに理解しやすいことである。」〔物語戦後文学史〕といっている。本書の筆者も論じているように、その〈回心〉とキリスト者としてのその後姿勢はそれ自体としてはそれ程判りにく

いものではない。しかし、ここでその後の野間の足跡を想起すると、野間の「信仰」の方がかえって判りやすかったということも起きてくるのではないだろうか。すなわち、野間の前には現実にこの国の土着性、伝統（天皇制）の問題が、彼の転向の問題と不可分に厳として存在したからである。

——「遠藤周作や高橋和巳という椎名文学における土着性、伝統的エトスとの対決という問題の欠落をどう解するか」（鑑賞日本現代文学④『椎名麟三・遠藤周作』と、佐藤泰正も指摘する、椎名のもうひとつの判りにくさは依然として謎のままである。その〈虚無〉や〈死〉の根底にあるはずの、内なる他者としての、この国の文化と制度の問題を、芥川や太宰や、中野や野間や、あるいは小島らが意識してそうしたように、「神」（という他者）によって照し出す方向になぜ椎名は赴かなかつたのか。

吉本隆明はかつてその〈信〉の方向を、「意識のはぐらかし、とぼけ」による「処世術を観念化する方向」（戦後文学は何処へ行ったか）と切つて捨てた。むろん今日、

そのような裁断で椎名の〈回心〉を解くことが出来ないことは、本書の論考が明らかにしていることでもある。しかし、述べたような問題の「欠落」を、例えば椎名における、実感としての「故郷喪失感」の深さに結びつけてみても解明しきれないのではないか。あるいはそれは、「欠落」ではなくて、その形象と方法の中に追究されてき

黒古一夫 著

『大江健三郎論』

——森の思想と生き方の原理——

榎 本 正 樹

ここ数年の大江文学の研究・批評状況を振り返ってみると、作品論のほか、作品ダイジェスト、事典形式の論考、海外研究者の翻訳など多岐にわたっていることがわかる。また未訳ではあるが、アメリカで初めての大江論、MICHIKO WILSON氏の「THE MARGINAL WORLD OF OBE

たものではなかったか。——そういう問題の析出を本書に求めるのは明らかにオキテ破りと自覚していることだが、やはりこのことは〈つばやき〉として洩らしておきたいと思う。

(一九八九年五月二十二日 ヨルダン社刊
B6判 一八四頁 二、一〇〇円)

KENZABURO. が出版され、かなりの評価を得ているという情報をアメリカの現代文学研究者から聞く機会があった。昨年の大江の「ユーロパリア文学賞」受賞などの実績を踏まえると、八〇年代後半は世界文学のなかで大江文学が再検討された時期として記録に残すことができるかもしれない。

このような状況の背後には、様々な分野の専門家たちが、大江文学に対して関心を持つようになってきたという事情が深く関わっていると思われる。

そうした流れとは別に、一九八〇年代も終わり、六〇年代・七〇年代・八〇年代と、ほぼ十年のサイクルで大江文学をとらえる視点をもつことができる状況にもなった。また、九〇年代に入った現在、大江が三十年以上かけて構築してきた作品群を包括的に論じる作業も当然のことながら必要になってくる。本書はこうした大江文学研究・批評に要請されているテーマに応えつつ、八〇年代後半の『キルプの軍団』や『革命女性』^{レボリューションナリィウイメン}といった作品をメイン・テキストとして、時に初期・中期作品にまで遡り、主題別にテキストを横断しながら、「大江健三郎という現代作家が不当にも〈文学主義〉の枠組で論じられてきたことに対して、状況の只中に引きずり出す」べく刊行された、本格的な作家論である。

本書は次のような構成になっている。

序 現代文学のなかの大江健三郎

第一章 森の思想―死と再生の物語

第二章 ユートピア―もうひとつの世界

界に向かつて

第三章 ユートピア―魂の救済に向

かって

第四章 壁の中の祝祭―大江健三郎の

原点

第五章 障害児との共生―父と子の共

鳴音

第六章 天皇制―デモクラット大江健

三郎の決意

第七章 核状況下のいま―生き方の原

理に向かつて

補章 核時代の文学者―本多勝一・

三島賞のこと

本書には大きく分けて二つの視点がある。

一つは序章と第一章で中心的に論及される

〈森の思想〉と著者によって名づけられた

大江文学を貫く根本思想であり、もう一つ

が第二章・第三章で主に論じられる(ユート

ピア思想)のテーマである。

著者はまず序章で、「時代を覆う恐怖と

それに対抗する希望のダイナミズムを表現
することで時代の精神を浮き彫りにする」

という大江の文学思想の中心的モチ

ヴェーションを抽出し、「ヒロシマ・ノー

ト」以降意識化された「時代を覆う恐怖」

「〔核〕に対抗する感覚的・原理的な根拠」

として〈森の思想〉を「大江の故郷の四国

の村を囲む森に擬した、人間の原初的在り

様を是とする考え方」と定義する。第一章

では大江の初期作品に「〔森〕との親和力」

および「生の方向性をもった場」というレ

ヴェルで既に〈森の思想〉は作家の深層に

刻みこまれていたとし、「万延元年のフッ

トボール」〔核時代の森の隠遁者〕「洪水は

わが魂に及び」での文明批評的な方向での

純化を経て『同時代ゲーム』で開花する(森

の象徴論的な方法を評価する)。

第二章・第三章では、「洪水はわが魂に及

び」での革命党派「自由航海団」の「アル

カディア」への夢想や、「ピンチランナー

調書」の「ヤマメ軍団」による革命思想か

ら、大江の(ユートピア)思想の変遷が検

討される。そして『同時代ゲーム』での「壊

す人」によって体现される革命の再生とい

う思想に大江の(ユートピア)思想の原型

を見出しながら、「同時代ゲーム」の主題

が「革命女性」「キルプの軍団」「人生の親

戚」などの作品で「〔森〕谷間の村」とい

う抽象的な場から(いま、ここに)へと転

換」している点に、八〇年代の大江文学の

特質を読み取っている。もちろん、この(森

の思想)と(ユートピア思想)は密接に関

連していて、そこに著者の緻密な読みが具

体化されている。例えば、『同時代ゲーム』

における(森)の存在が、「革命」国家に

対する叛逆の思想と行動」を再生させ、こ

の作品が「過去―現在―未来へと連続とつ

らなる(革命)思想の可能性を追求した小説

」との位置づけは、(ユートピア)を夢

想しつづける「持続する意志」の彼方にダ

イナミックな「(革命)思想」を読みとろ

うとする、独自の解釈といえるだろう。こ

の部分は、最近の大江のテーマであるコン

ヴァージョンの問題につながるのではない

かという感想をもった。

第四章以降も、個別的なテーマを扱いな

から、「大江が一九五八年当時自分でも気付かずに潜在化させていた(コミューン)や(ユートピア)への道をさぐる」という主題を、二十二年後の一九八〇年に「裁判」を書くことで顕在化させた」(第四章)というような分析に代表されるように、直接間接に〈森の思想〉(ユートピア思想)の主題に通底させ、構造化しているという点で、単なる作家論とは一線を画した論になっている。

本書で特筆したいのが、本多勝一の大江批判と大江の三島由紀夫賞選考委員就任をめぐる問題について論じられている補章である。特に、本多・大江の「論争・やりとり」の部分は、僕自身、震源地の「朝日ジャーナル」に投書した経験があり、実感をもって読み進めることができた。これらは、八〇年代に起こった作家論的、同時代的できごととして、誰かがまとめておかなければならない問題であった。なぜなら、この「論争・やりとり」は著者も指摘している通り、「資本の論理」と資本制社会批判の狭間で生きていかねばならないわれわれにも切実

な問題であるはずだからだ。この問題に付随して多少付け加えさせてもらうならば、昨年来の世界的状況を見ても明らかかなように、資本主義・社会主義の拮抗という従来 of 図式が崩壊しつつある現在、そして日本の現状に照らせば、高度資本主義＝高度情報化社会のヴィジョンを現代文学はどのようにとらえているのか、論じなければならぬ時期に来ているのではないかと僕は考えている。著者は本書のなかで村上春樹の文学を「時代を覆う恐怖」と「それに対抗する希望」のダイナミズムを表現するようなものではない」と批判しているが、村上春樹が高度情報化社会における「生き方のモデル」「世界モデル」を提出しようとしている点において、著者の村上と大江を両極にする現代文学観は単純すぎるのではないかという感想をもった。

もう一つ、問題点を挙げておくとするならば、それは本書で大江の作品の選択についてである。例えば「核時代」「核状況下」という主題が頻出しながら、なぜ一度も『雨の木』を聴く女たち』について言及

されることがなかったのか。また、全共闘運動や連合赤軍事件に触れた部分で、なぜ『河馬に噛まれる』を取りあげなかったのか、大きい疑問として残った。本書から『河馬に噛まれる』についての評価を引用すると、補章に「どのような角度から読んでも、この時代に生きる者の困難を書いた一級の作品である。と同時にこの作品は、『同時代ゲーム』以降「人生の親戚」に到る大江の歩みのなかで無視できない連作集でもある」という簡単な一節があるのみである。

このような「河馬に噛まれる」の扱いは、著者の戦略上の無視なのか、無意識の回避によるものなのか、あるいは「あとがき」に書いてあるように「自分の心に感応した作品を中心に作家論を書いたための排除であったのか、最後まで理解できなかった。しかしそのような問題はいわば末梢的なものなのかもしれない。本書での作家の「生」と正面から向かいあおうとする著者の真摯な態度は、驚きを越えてある種の感動をわれわれにもたらす。著者は本書ののち『村上春樹―ザ・ロスト・ワールド』

（六興出版）を上梓された。大江健三郎、村上春樹、そして……。僕は著者の同時代を見る眼を信じたい。著者が九〇年代を論じる作家はいったい誰になるのか、それが

栗坪良樹 著

『私を語れ、だが語るな』

今の僕にとって大きな楽しみであり、期待でもある。

（一九八九年八月十日 彩流社刊 B6判
一三八頁 一、九〇〇円）

柘植光彦

のとしてまことに喜ばしい。

しかし、ほぼ同じ研究世代に属する栗坪氏と私とは、研究に関する発想の上で大きな相違点をもっている。栗坪氏は一貫して作家の「立場」というものに関心を注ぎ、私のほうは作品の「方法」に対して関心をもってきた。ある作品から「立場」を読むか「方法」を読むかという、読み方の基本が異なっているわけだ。もちろん、どちらか一方が正しいというわけではない。さまざまな発想が同時に存在するからこそ、研究の世界は豊かになるのだと思う。だから

ここでは、栗坪氏の論を私なりに読み解きながら、この論集全体に表現された栗坪氏の発想を明らかにし、研究の世界におけるその意味を考えてみたい。

*

まず問題になるのは、巻頭の「宮本輝論」である。普遍的で明快な主題と、描写に力点を置いた表現のゆえに、いわゆる「論文」の対象にしにくいこの作家の作品群を、栗坪氏は百二十数枚を費して論じ、それを巻頭に置いた。これはいったい何を意味するのか。

論の進め方はまことに正攻法である。宮本作品に共通する伝統的な庶民的死生観（「河」のイメージに集約される）と、作家の実生活における父の問題を二つの焦点として、「河」三部作から「ドナウの旅人」に到る作品群が論じられていく。宮本輝は自己について多くを語る作家であるから、作品を作家に即して読み解くための材料は豊富にある。こうした作家論と作品論の総合というのは、私自身はあまり採らない方法

だが、栗坪氏にとっては自家葉籠中のものであり、論は伸びやかに展開されていく。

しかしやはり、なぜ宮本輝なのか、という疑問はわく。この作家の主題や表現は、たとえば水上勉や三浦哲郎などの物語世界と直接につながる伝統的なものなのではないか。いったいこの作家のオリジナリティはどこにあるのか。そうした疑問に行き当たった時に、じつにタイミングよく、次のような一節が現れる。

宮本輝は、まず〈私〉を壊し解消するところから出発しようとしたということだけが『泥の河』の周辺事情として読めてくるのである。(三八ページ)

もともと所謂〈近代的自我〉主導型の文学百年の歴史、それは殆ど（インテリゲンチヤ）の自我の内と外の歴史と言っているものなのだが、その歴史的過程は、宮本輝の中で断ち切られて解体されて〈民衆〉という無名性の世界に拡散されてしまっている。〈民衆〉とはここでは社会的一般大衆という謂ではなくて、人間という普遍性に

いつでも交換される記号と考えても構わない。(六五ページ)

栗坪氏の意図はここで鮮明にされる。いわゆる「近代文学」のパラダイムを疑い、それを解体していくためには、「インテリゲンチヤ」の自我から最も遠くへ離れた場所において、その作品世界を現在も発展させつつある宮本輝に光を当てることが、戦略的に有効であるということだ。

しかも、それだけではない。

……宮本の表現の原初には父の言葉があったと言っているであろう。言葉とこの場合、父の死の姿が発する言葉と換言しておいてもいい。(二五ページ)

とあるように、宮本輝の作家的立場の根底にある「父」の問題は、「近代文学」のテーマの一つである「父と子」の問題に、そのままかかわってくるのである。こう見ると、栗坪氏が宮本輝に強くこだわった理由もはっきりしてくる。宮本輝とは、おそらく栗坪氏が自己を語り自己の文学観を語るための最高の素材であったのだ。

したがって「宮本輝論」の発想は、巻末

の「私を語れ、だが語るな」の論旨と密接につながっている。そう考えてみると、この本は構成においてもきわめて戦略的だと見ることが出来るわけだ。

*

巻の中ほどに狭まれた四つの論文についてふれてみよう。どの論においても栗坪氏は、作家の立場を問題にしながら、そこに自己の立場を重ね合わせている。つまり、つねに「私を語って」いる。

「大江健三郎の〈場所〉」では、「壊れものとしての人間」などの大江作品にふれながら、少年期の大江健三郎の体験について分析し、作家のよって立つ「場所」を明らかにしようとする。この場所の解明への動機を、栗坪氏は、毎年一回『舞姫』を読み、そのたびに新しい発見をするという、自己の体験から説明している。

……読者の体験の変化により、評価そのものに変化が生ずるという機能が、この作に仕込まれていると思ひ始めた……。

……私は作家が〈体験〉に照らしおのれの文学活動を活動し、〈体験〉に照らして苦しみ続けるとき、読者もまたかくのごとくあらねばならない……ということを肝に銘じ始めたのである。さもなくば、作品は生命をもって残らない。ただ残骸として博物館の未整理品のようにしか残らないと思ひ始めたのである。(八一ページ)

こうした立場から栗坪氏は、大江健三郎の『戦争体験』を読み、『東京体験』を読む。そしてそこに、自己の経験を映し出そうとするのである。

「高橋和巳覚え書」においては、高橋和巳の立場が森鷗外と同じように「自己否定の痛みよりは、自己肯定の安らぎを多く実感している作者」(二六六ページ)のものであったとする見方が一貫している。これはさらに、高橋和巳の「この世界に相對してとどめることの出来ぬナルシズムに陶醉している」(二二五ページ)態度への批判に進む。

「破壊の構造——中上健次論」は、四篇

の中では最も分量的に多い論である。栗坪氏は「十八歳、海へ」から『枯木灘』に至る中上健次の初期作品を、「青春の憂悶から青春の恍惚へ」(二三七ページ)、「(血統)への詠嘆」(二五一ページ)といったいわば正攻法で読み進める。作家への共感と一定の距離感が全体をおおひ、栗坪氏の本量が發揮された論であるといえよう。中上健次研究が發展してきた現在では、かなり定説化してしまった内容だともいえるが、発表時の一九七九年においては、新鮮な論及であったと見るべきだろう。

「何にも無い世界——吉行淳之介の小説」は吉行作品の性の世界について考察しながら、『夕暮まで』においてそれは「何にも無い世界に急速に近づいたように見えている」(二七六ページ)と指摘している。どうも吉行淳之介だけは栗坪氏にとって手こずる作家であるようで、自己の立場や体験がしっくりと重なり合っていない感がある。

しかし、どうしても作家が掌中のものにならないもどかしさが、読んでいるうちによく伝わってきて面白い。栗坪氏が教ある論

文の中からこの論を選んで本書に収めたからには、何かこの論への特別な愛着でもあるのだろうか。

*

さて巻末の表題作「私を語れ、だが語るな——わが文学研究解体」は、『媒』四号に掲載されて話題になった文章である。

「アジアを見よ」から「わが文学研究御破算」までの十五章から成り、まず自己のことから語りはじめて、次には日本企業の問題を論じ、近代文学の作家意識へとつなげ、漱石批判、志賀直哉批判などの後には、アマチュア(教え子の学生)の幸田露伴論を通じて猪野謙二氏の論を批判し、そして自分の仕事を御破算にすると述べて論を閉じている。まことに破天荒と言ってもいい構成であり、内容も文学論だけでなく会社論や教育論にも及ぶ。一見「言いたい放題」の感がなくもない。

しかし、おそらく意図的であろうと思われるこの『脱線また脱線』に惑わされずに読んでいくと、ここには二つの大きなテー

マと、一つの大きな戦略がある、ということがわかってくる。テーマの一つは、日本という国家が企業という名の軍隊によっていまだに戦争を続けており、したがって戦争体験や戦中・戦前のアジア体験を、過去のものとして捨て去ることはできない、という認識である。もう一つは、近代文学の中にあった「弱者の意識」というものを「日本近代百二十年の歴史の必然的ななりゆきが生み出した避けられない現実であった」（一八六ページ）として再確認し、マイナスの側、マイノリティの側に立って文学を、社会を、見ていこうという主張である。露伴の『五重塔』の読み直しも、このテーマの上に立って行われている。

そして栗坪氏が最終的に問うているのは、研究者ひとりひとりの姿勢である。近代文学の「常識」から抜け出さず、瑣末主義に陥り、プロ意識だけは強く、自分が「学問」をしている気になっている、そういう態度はもうやめようではないか、というわけだ。そのためにまず自分の研究を御破算にする、という。たしかに筋の通った正論だが、お

そらくその真のねらいは、自分が一つのはっきりとした立場をもち、これまでの研究の常識にはとらわれずに論じるといって、つまり巻頭の「宮本輝論」で栗坪氏がとった態度の強調である。そうした意味で、こ

菱川善夫 著

『私という剣——前衛の文学論』

安 森 敏 隆

菱川善夫氏はこの著の中で批評がなりたち、批評が燃える一つの条件について次のように考えている、と思われる。

批評がなぜ燃えないのか。

作品がその内容において、鮮明な批評性をもたないかぎり、批評が批評として自己を主張しえない、という原則に立っていないえば、現在われわれは、エネルギッシュな批評性をもった作品に恵まれていない、ということになるだろう。（批評はなぜ燃えないのか）

の本はまことに戦略的につくられている。その戦略が功を奏することを、栗坪氏のために祈ろう。

（一九八九年十月二十日 本阿弥書店刊 四六判 二四二頁 二、二〇〇円）

このように述べる菱川氏の評論家としての出発の第一歩は、昭和二十九年の「短歌研究」の評論賞を上田三四二氏と同時に受賞するところからはじまる。同年、作品では中城ふみ子、寺山修司が前年亡くなった斎藤茂吉と釈道空に変わってデビューするという画期的な年でもある。以降、塚本邦雄を中心に、寺山修司、岡井隆などの前衛短歌運動の理論的支柱として立論し、現代短歌の「現代」の意味を根源的に問うてきたのである。そして従来の短歌史の編年体

的な序列のしかたから完全に訣別し、主体的に「現代」の意味を問い、短歌を文学として位置づけ、歴史的個性としての作家と作品をとりだし、新しい短歌史を書かんと企図して今日まで来ているのである。それゆえに、氏の評論は塚本・寺山・岡井を基点としながらも、そのみにとどまることなく、つづく世代である佐佐木幸綱、岸上大作、福島泰樹、三枝昂之、永田和宏、さらには現代もつとも若い世代である坂井修一、加藤治郎、荻原裕幸にまで触手をのび

して精力的に評論を書きついできているのである。が、そうした中で、この発言を聞くとき、氏のいらだちの一点が昭和三十年代の前衛短歌時代のように作品と批評とがダイナミックな関係をもつことなく、それが断たれてしまった今日の微温的な状況にむけられていることがよくわかるのである。

上田三四二氏を〈柔〉の評論家としたら
 菱川善夫氏は〈剛〉の評論家と呼んでいいだろう。ここでとりあげている『私という剣——前衛の文学論』という評論集の中の一節に「死の対立」という力篇がある。この

中で坪野哲久(88・11・9亡)と上田三四二(89・1・8亡)の間に天皇裕仁(89・1・7亡)をたたせて三人ひとまとめにして串刺しにして論じたものである。

事実、坪野哲久と上田三四二の文学的対立的性格は、この二人をセットにしてとらえたとき、個別的に眺めた時よりも、はるかに鮮明に浮かび上がってくるだろう。しかも、二人の間に、

天皇裕仁を捜入したとき、その対峙の相は、おそろしいほどの葛藤と緊張を孕んでくるはずだ。天皇制への徹底した批判者として生涯を終えた坪野哲久と、宮中歌会始の選者として、天皇の〈御製〉にも深い理解を示した上田三四二。この対立と葛藤は、たんに、坪野哲久と上田三四二、という個性の対立としてとらえてよいのであろうか。

坪野と上田の二人の対立と葛藤を単に、二人の個性の対立としてとらえるのではなく、現代短歌の根源にかかわる問題である「天皇批判を可能にする(地獄人の文学)と(御製)との調和を可能にする(浄念

の文学」の対立であり、端的に言うところ「批判」の文学と「調和」の文学であると規定する。そのうえで現代はどちらかという思想的「批判」よりも人生的「調和」をより多く受け入れる時代になったことをくしくも透視したものである。こうした状況の中で上田三四二氏の〈浄念〉の文学は、天皇の胸中にもある〈浄念〉と通底する文学になったとするのである。だがその上で「天皇の苦惱は、天皇制の犠牲になった人間の怨念——それとの相対性」においてとらえなければならぬことを主張し、一方の極に立つ坪野哲久の抵抗あるいは「批判」の文学の意味をほりおこして評価するのである。

この「批判」の視軸は一貫してこの著者の中でもつらぬかれている。かつて氏は「人はともあれ、私は昭和五十年という年を、怒りをこめて心に灼きつける」(「批評の墮落——権力志向型の批評を排す」(現代短歌78))と書いたことがある。それは総合誌「短歌」(角川書店)に連続して前衛短歌批判の重論文を掲載した村永大和と岩田正の土俗論を

「批評の墮落」としてきびしく弾劾したものであった。その上で、氏は五十年代のしめくくりの「昭和五十九年」という年をいかにみたくしようと、その年の十二月号の「短歌」に掲載された氏の評論「逆ロマンの道」（本書収録）の阿木津英の作品の引用部分に大幅な削除が加えられたことに着目して次のように言う。

春の夜の浅き夢より目覚めたるスー
バーレディが辞書を枕に

ブラウン管の角川春樹氏発奮すわれ
はこよいの歯ブラシ啜う

宇宙戦艦灯ともしごろを自家用の神
社まつりて鍍う春樹は

念力をゆびにあつめて匙の柄を曲げ
むとすれど卵の花腐し

削除されたのは、二首目と三首目、
ならびにそれに関する文章である。

私はうらみを晴らすために言っているのではない。昭和五十年に見た文化の管理化という現象が、昭和五十九年の時点でも本質的に変わっていないことを言いたいのである。むしろ個人の

内面の自己管理という形をとって、病んだ部分を一層深くしながら動いていることを指摘したいのだ。（変化と病
い）

一つの評論にも、システムにあわな
いの、のぞましくないものが封じこめられ、
文化の管理化による統制がしのびよってき
たことを身をもって書いたものである。な
らばそうした時代にあつて、いかなる文学
がその病いを克服し、切り開いてゆくのか
その時、氏はこうした時代を「愚者の時代」
として位置づけ、「愚者の文学」という概
念を措定して新しい文学の切り口をみせて
くれるのである。

小池光が「廢駅」で描きだした（愚
者）像も、昭和五十年代の短歌が獲得
した新しい人間のタイプとみなしてよ
い。中流意識、という上昇感覚の中で、
存在の根にある愚かしいもの、暗いも
の、滑稽なものが排除され、隠蔽され、
生活感覚そのものが不必要に透明化さ
れていく時代の中で、小池光は、あえ
て軽妙なタッチで愚者像を描きだす。

その愚者の出現によって、虚像化され
た生活の仮面がひきはがされ、人間の
実体が浮かびあがる働きを、小池光の
作品は演ずることになるけれど、これ
もあきらかに、人間や文化への価値基
準への疑問を前提として描きだされて
いるとみるべきであろう。（変化と病
い）

現代人の大半が中流意識という上昇感覚
や文化感覚を一概に身につけているのに対
し愚者の文化感覚を対峙させ、自己をおと
しめることによって逆に現代の文化への疑
問を提示し、現代をヴィヴィッドにうかび
あがらせるのである。それは人間が愚者にな
ったのではなく、時代や文化の管理化の中
で愚者にさせられてしまった人間が、あ
えてその「愚者」であることを楯にとつて
現代の文化の虚構をあばく一つの方法で
あつたことを評論家・菱川善夫はみごとに
みぬいていたのである。

本書はⅠ「方位と境界」、Ⅱ「前衛短歌」、
Ⅲ「前衛短歌の構造」の三部からなり、あ
らゆるところに卓見をひめた好著といえる

だるう。『小説家としての藤村』、『藤村の遺稿』
（一九八九年十月十日） 雁書館刊 四六判
二五七頁 二・五〇〇円

藤村の遺稿に『小説家としての藤村』、『藤村の遺稿』
（一九八九年十月十日） 雁書館刊 四六判 二五七頁
二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説家としての藤村』
、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十日） 雁書館刊
四六判 二五七頁 二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説
家としての藤村』、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十
日） 雁書館刊 四六判 二五七頁 二・五〇〇円。

小説の年々々々

藤村の遺稿
雁書館刊

藤村の遺稿に『小説家としての藤村』、『藤村の遺稿』
（一九八九年十月十日） 雁書館刊 四六判 二五七頁
二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説家としての藤村』
、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十日） 雁書館刊
四六判 二五七頁 二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説
家としての藤村』、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十
日） 雁書館刊 四六判 二五七頁 二・五〇〇円。

藤村の遺稿

藤村の遺稿に『小説家としての藤村』、『藤村の遺稿』
（一九八九年十月十日） 雁書館刊 四六判 二五七頁
二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説家としての藤村』
、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十日） 雁書館刊
四六判 二五七頁 二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説
家としての藤村』、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十
日） 雁書館刊 四六判 二五七頁 二・五〇〇円。

藤村の遺稿に『小説家としての藤村』、『藤村の遺稿』
（一九八九年十月十日） 雁書館刊 四六判 二五七頁
二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説家としての藤村』
、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十日） 雁書館刊
四六判 二五七頁 二・五〇〇円。藤村の遺稿に『小説
家としての藤村』、『藤村の遺稿』（一九八九年十月十
日） 雁書館刊 四六判 二五七頁 二・五〇〇円。

〈紹介〉

藪 楨子 著

『小説の中の女たち』

須浪敏子

明治の『浮雲』から昭和五〇年の『時に佇つ』まで、その時代時代をよく映し出した女性主人公五二人を選び出して綴った編年体名作案内、または、名作のヒロイン達で紡ぐ女達の近・現代史、おそらく、そのどちらに読まれてもいのようにこの本はでき上っている。『浮雲』からちようと百年、折しも、雇用機会均等法、消費税反対等で女性パワーに湧いた一九八〇年代の終わりにあたって、著者は、近代小説百年の歩みが女性解放の歴史とどう切り結び関わってきたかを探っている。「女性問題を云々するのは、今、若い女性の間では『カッコワルイ』こと」(あとがき、とされるほど女性の自由があたり前になった現在、女性自

身、自戒をこめて自己解放の歴史を小説の中に検証する意義は小さくない。また、近代の小説が歴史を写し先取りする使命を健全に果たしているなら、辺境、被差別の側にあつた女性の視点、女性問題の前面を意図して描き留めていないはずはない。歴史、また、歴史の地図としての小説は、辺境や被差別者の視点を自らのものとすることで異化され活性化されて進展するものなのだから。そんな思いがこの本を著者にもくろませたように思う。

はじめ、「北海道新聞」生活面に毎週土曜、一年余にわたって連載したものに加筆補筆の上、一本にまとめたものと言う。もとより研究書専門書の類ではないが、文学史研

究家としての深い造詣と柔軟な目が全体にゆきわたっていて、女性が女性像と女性問題の取り扱い方において小説史を切る試みの危うさ困難さをよく克服している。女が女自身の歴史を語る時の気負いや独善性がほとんど感じられなくて、読んでいて気持ちがいい。むしろ女性解放論者の熱い主張と文学史家としての抑制がいい緊張を生み出していて、それが本書の魅力をかもしているといつていい。また、一般読者を対象とした易しい読み物でありながら一本筋の通った切れ味の良さが何よりだ。

目次は、明治期の作品として『浮雲』のお勢から『家』のお種までの一二篇、大正期の作品として『雁』のお玉から『伊豆の踊子』の踊子までの一二篇、昭和期の作品として『治療室にて』の私から『時に佇つ』の私までの二八篇が発表年代順に配列されている。その五二篇の中に、清水紫琴の『われ指環』、田村俊子の『木乃伊の口紅』、野上彌生子の『真知子』、佐多稲子の『くれなゐ』、宮本百合子の『播州平野』らが肩を並べているのを見れば、それだけで著

者の意図は十分推し測られよう。

だが、著者藪氏は、自己の運命をヒロインに托して切り開いた女性作家の悪戦苦闘に賛同するだけでなく、『道草』のお住や『死の棘』のミホを造形しえた男性作家の深いまなざしにも脱帽する。また、「新しい女達」であるヒロインにエールを送ると同時に、「歴史の中に埋もれて終わった無数の女達」、「にぎりえ」のお力や『雁』のお玉に深い慈しみを寄せる。さらに、女性の自己解放が社会制度や社会道徳の次元に留まるものでないことを『武蔵野夫人』の道子や『新生』の節子において指し示している。特に『新生』を、「この小説に輝きがあるとしたら、世の掟ちかまじを超えた愛の可能性を開示してみせたところにある」と見る解釈は圧巻である。この度量の大きい多角的複眼がこの本をどこから読んでもおもしろい、生彩あるものに行っているが、その最後を佐多の『時に佇つ』で凜と締めくくっているのも、女性解放の一応の達成、解放史の一つの区切りを鮮やかに示していて、さすが、と思われる。

ただ欲を言えば、昭和期の作品の選定において、七〇年代以降「対等な性」を主張し始める女性文学の動向を視野に入れた選定があってもよかつたのではないかと思われるが、概して、女性解放の表現史、女性

文学史の構想を構築する際、見落とされてはならない貴重な一冊だと思ふ。

(一九八九年五月三十一日 北海道新聞社刊)

A5判 二二二頁 一、二〇〇円

非公開

非公開

非公開

小林 豊 著

『大阪と近代文学』

川 口 朗

本書の本文は、第一章「潮の遠鳴り」近代文学を彩る人々 佐藤春夫「晶子曼陀羅」以下、二「大阪女」の系譜 上司小剣「鱧の皮」織田作之助「夫婦善哉」、三「へちま」の世界 岩野泡鳴「ほんち」里見弴

「父親」、四「風変わりな人々 宇野浩二」「楽世家等」梶井基次郎「のんきな患者」、五「底辺に生きる 武田麟太郎」「釜ヶ崎」開高健「日本三文オペラ」、六「反骨の風土 野間宏」「真空地帯」野上弥生子「秀吉と利休」、七「花街と遊里 泉鏡花」「南地心中」近松秋江「青草」、八「谷崎潤一郎の大阪」「[七]「蓼喰ふ虫」、九「大阪への文明批評 水上瀧太郎」「大阪」横光利一「家族会議」小出楯重「ややくしき漫筆」小野十三郎「大阪」の九章と「大阪の小

説家」結びにかえて」から成る。さらに、「大阪近代文学年表への試み」「参考文献」「大阪の主な文学館・文学碑・墓地」が添えられる。

ここでは、ほとんど小説に限られる。しかしこうしてみると、大阪に関係のある作家、作品の思いのほか多いのに驚かされる。著者の意図は、その個々の論、ないし鑑賞ではなく、その系統的把握と紹介にある。

第一章で、「晶子曼陀羅」に大阪の近代文学の青春期の息吹きを聞くとともに、明治二十年代から現代まで、文学史から大阪の作家、作品をたどる。これは、巻末の大阪近代文学年表につながる作業である。

その上で、著者は、作品を、第二章から第七章にわたって分類する。その分類と、

それぞれのキーワード、代表的な作品の紹介は、大阪という土地と、そこに生きる人々の姿を再認識させ、「大阪的なもの」に思ふに当るものを感じさせる。著者の適切な見解と処理、行き届いた目配りが思われるのである。

その「大阪的なもの」には、きれいな品とは言えないものも多分に付きまとう。

(そんなものはどこにもあるが、それを包み隠しきれないのも大阪的なのであろう) それに対して、「大阪的なもの」の最も洗練されたところを示すように、続く第八章で谷崎の二つの作品が挙げられる。このあたりの運びはまことにおもしろい。

他方、抄出された作品には注解が付けられる。「テキストとしても使えるように配慮した」(まえがき)のであり、若い人のためである。しかし今日では、一般の読者にも親切な配慮である。(その意味で、一五四ページに抄出の「青草」の中の「越路太夫」にも注解があればと思う)

しかし、以上の「大阪的なもの」、大阪という土地とそこに育まれてきた人間性を、

著者は無条件に肯定するのではない。第九章で著者は、水上の痛烈な、また横光、小出の大阪批評を挙げ、小野十三郎の、また小田実のいわば内部告発に耳を傾ける。そして、小野とともに「おもしろい都会やで、大阪は」と「実感」する(まえがき)。著者の「〈大阪〉への知と愛」、それぞれの〈大阪〉の発見、再認識への誘い(まえがき)には、このきびしさ、そういう、回顧的ではない積極的な姿勢が裏打ちされているのである。

これは、著者の、大阪の小説家の認識にもつながる。戦前の大阪の作家のうまさについて、子規の「識たらず」の評の当てはまることを肯定する。そして、この評が通じなくなったのが戦後の作家であり、そのいわば社会的リアリズムに大阪人の合理的な考え方を見いだすのである。また、戦前の大阪の作家の伝統は、大衆小説に受け継がれているとみる。

他方、「大阪近代文学年表への試み」は、試みとはいえ、すでに貴重な労作である。この年表と、末尾の二章を重ねる時、本書

は、大阪という一つの地域に視点をおく近代文学史を予想させるのである。

ともあれ、何よりも、大阪とその文学に対する著者のこまやかな気持ちは、説き尽くせないのである。拙い紹介の結びとして、このことをお断りしなければならない。

(一九八九年六月三十日 法律文化社刊 B

6判 一三二頁 一、八五四円)

浦西和彦・浅田隆・太田登 編

『奈良近代文学事典』

伊 沢 元 美

「本事典は奈良を対象とする文学事典であり、スペースは奈良に関する事項を軸に配分した。人名項目は、奈良県出身者、奈良に居住、または一時在住したことのある文学者、あるいは奈良を作品に描いたことのある文学者、及び一部関連ジャンルの奈良県出身者で構成し、それぞれ五十音順に配列した。」と凡例にあるように、極めて大規模な構成を持つ。

文学といっても小説、戯曲、評論、随筆、児童文学、詩、短歌、俳句、川柳などの広範囲にわたる故、人名や作品項目（枝項目）は枚挙にいとまがないほどである。

奈良やまとの風土が近代の作家の精神形成にいかなる影を落しているかがこのような事典で窺われねばならないだろう。その

かわりが薄いように見えても挙げられた文人、詩人たちの全貌を調べ、考えてみようというところまで行かなければうそであろう。

収録文学者は六八六名、そのうち奈良出身者は、小説では上司小剣、中西清三、住井すゑ、評論の保田與重郎、詩の安西冬衛、随筆の上司海雲、工芸の富本憲吉、歌の前登志雄、前川佐美雄、俳句の阿波野青畝、石橋秀野、柴浅茅、松本義一らであり、その他川柳作家を含めて多くの名が出ているが一体に詩歌人が圧倒的に多い。保田與重郎の項目は約七頁、枝項目が七六もある。

『日本の橋』『南山踏雲録』その他の評論集が多い。『南山踏雲録』に収録の評論には南朝についての記述が多く吉野が背景と

なる。

奈良出身以外では谷崎潤一郎の「吉野葛」が吉野の風土が物語に色濃く彩られている。単に奈良やまを小説にとり入れたというものではない。芥川龍之介の「龍」が奈良の猿沢の池にまつわる「宇治拾遺物語」中の物語に取材しているが芥川の技巧を見せるだけのものではない。作者自身も自覚していることが解説で指摘されている。志賀直哉の項では「瑣事」「晩秋」などが挙げられる（「山科の記憶」「痴情」は直接奈良と関係なくとも「瑣事」など同一素材故）一括して紹介されている。直哉と縁の深い瀧井孝作、小林秀雄、尾崎一雄、阿川弘之、網野菊らの作が丁寧で紹介される。そして里見瑯のところで「旅中日記 寺の瓦」を挙げているのがよかった。明治四十一年、志賀直哉、木下利玄、里見瑯の三人が若さに任せての気随気侷な戯文体の日記（昭和四六二、中央公論社で奈良では高浜虚子の「斑鳩物語」のことを思い浮べる。法隆寺の金堂の前の大黒屋の二階に泊まったときのことである。虚子のこの短編は傑出の出来栄。志賀直

哉の「夢殿の救世観音を見ていると云々」の言葉（改造社「志賀直哉集」序）は、小林秀雄の評論にも引用されるが語録として一枝項目に価する。夢殿では小説「夢殿」（中里介山）、歌集『夢殿』（北原白秋）など挙げられる。柳田国男とともに民俗学に、また古代研究に深い折口信夫の詩集、歌集をはじめ小説「死者の書」などの解説に相当の筆を費やす。井上靖の「天平の臺」、堀辰雄の「黒髪山」などの小説が、坪内逍遙の「役の行者」長田秀雄の「大仏開眼」などの戯曲とともに収録される。戯曲でも久保栄の「吉野の盗賊」は吉野を舞台にしたというだけであろう。

天誅組を扱ったものに大岡昇平の「天誅組」菊池寛の「天誅組罷り通る」など。詩歌では「ああ大和にしあらましかば」（薄田泣蓮「南京新唱」（会津八一）をはじめとし鷗外（奈良五十首）など。俳句は子規ほか多く、吉野山中で新風を開花させた石鼎碧梧桐、井泉水も大和に縁がある。後者に「遍路と巡禮」（創元社、昭九）がある。詩歌ではこの事典によって新しく紹介された

ものが多く、紀行、随想などでも同様である。和辻哲郎の『古寺巡禮』、亀井勝一郎の『奈良古寺風物誌』が入念に解説されていてよい。記紀・万葉以来、奈良やまとは文学に縁が深い。近代においてもその点でなみなみならぬものがある。この事典の出

原子朗 編著

『宮沢賢治語彙辞典』

岩見照代

ついに待望の『宮沢賢治語彙辞典』が刊行された。足かけ九年にわたる文字通りの労作である。その間雑誌『国文学』（学燈社）の賢治特集号（一九八二・二、一九八四・一、一九八六・五）に語彙辞典が付され、内容の一端は予測されていたものの、それらは原氏が序で触れられているように（超簡約版）でしかなかった。賢治作品に少しでもふみこもうとすると、これまた原氏が『百科全書的詩人』といみじくも命名した

現を喜びたい。付録として県下の博物館・美術館・図書館所在地一覧・奈良年中行事一覧がある。

（一九八九年六月二十日 和泉書院刊 A 5
判 三六三頁 五、一五〇円）

その名のとおり、天文学・気象学・農学・地学・化学・宗教等々、多岐にわたる専門用語が散りばめられており、まずその言葉の難解さに立ちすくまざるを得なかった。しかし、その言葉の用法はペダンチックにはほど遠く、視覚的效果やリズム感にはなくてはならぬように思えるから、原義だけはあるとしても知りたい、と思えるようなそういう使われかたなのである。ところがあわてて地学辞典や宗教学辞典をひいて

も、これまたとても追いつくものではない。

「読み」さえも判然としないのである。この辞典はその点実にきめ細かい配慮がなされておき、まず難語項目索引から始まっている。そしていうまでもなく上梓までこれだけの年月がかかったのは原義を超えて、賢治作品の文脈のなかでどういう意味をもつのか、という「注釈」のアポリアに踏みこんだためであった。「賢治詩解説辞典」(序)でもなく「賢治論辞典」(序)でもなく、あくまで語彙辞典の枠をこえない、というアポリアである。原義か解説か、いや論か、それらにラインをひくことはきわめて難しい。本辞典の刊行は、あらためて(作品/テキスト)におけるコードの抽出の問題もふくめて大きな問題を投げかけているように思われる。

たとえば普通ならまず引きそうにない「犬」という項目をみてみよう。この項は索引に近い状態で多くの例が紹介されており、これはこれでありがたいが、しかしまた(賢治作品に犬は少なからず登場するが、キャラクターとして特別毛色の変った犬

は登場しない。)というコメントがついている。この判断はやはり個々の読者の自由委ねられていいのではないか。次に誰でも引きたくなる「天気輪の柱」をみてみる。分類は〔文〕〔宗〕であり解説も地藏車説や、文化人類学的発想の見解をとりまぜて、実に要を得てコンパクトに紹介されている。

しかしまた気象学者の根本順吉氏が唱えた(天気輪の柱「太陽柱説」(十代)一九八三・三)という壮大な自然現象をそのイメージの一助とする魅力的な見解は全く紹介されていない。これは後に別冊『太陽』(一九八五・六)でも紹介されていて、私には捨てがたい見解の一つなのである。しかしこれは反対に項目執筆者の自由をおかすことになるのかもしれないが、(羅須地人協会)のこれまただれでも引きたくなる(羅須)の解説が(こじつけに近いものまで含めて)ほとんど網羅的に紹介されているだけに、やや片手落ちの感があるのである。(根本論文はもちろん巻末の精緻な参考文献目録に紹介されている。)

もう一点だけ欲をいわせてもらえば、方

言の扱いかたについてである。センテンスレベルで収録されているものもあるので、項目の中で検索するには異和感があり、ひとまとめにしていたければ、それらをまとめて見るだけでも言葉になじみ、体感的にもわかり易くなるように思える。個人的経験で恐縮だが、私は(うるうるしながら苹果に噛みつけば)〔鎔岩流〕という(うるうる)という言葉が、りんごを噛んだ時の口中にあふれる果汁と香気のおノマトペに近いような用法だと思いついてきた。ところが弘前に居た折に地元の人から寒さにあふるえながらりんごを食べているのだ、と教えられた時の驚きはいまだに忘れられず、すぐに探してみたが(苹果)の項に引用されていたのみで残念ながら方言としては採用されていない。以上のような無いものねだりのようなことはいともたやすいこと、ともかくにも筑摩版『校本宮沢賢治全集』が研究史の一大エポックとなったように、本辞典によつて基礎研究の貴重なレールが敷かれたことは疑いを得ない。巻末に付された年譜もかつてなく詳細で、殊

に東北地方の事項に詳しく、たとえば東北出生娼妓の数も記されている。また当時の地図や、賢治旅行行動図の付録など、ありがたいことづくめである。

編者並びに執筆諸氏の長年の労に、深く感謝したい。

(一九八九年十月十四日 東京書籍刊 四六判 七八五頁 索引二三三頁 九、八〇〇円)

事務局報告

（一九八九年度（その二））

九月 例会（三十日 東洋大学白山校舎）

テーマ 島崎 藤村

「春」におけるコミュニティ

ケーシヨンの問題

「破戒」論

——「丑松」の「告白」——

「春」をめぐる

——追憶のゆくえ——

十月 秋季大会（二十八、二十九日 同志社

大学今出川キャンパス）

太宰治「お伽草紙」論

——〈融和〉の背後にあるもの——

賢治作品に見る田中智学の影響

三浦 正雄

『浮雲』とドストエフスキー『罪と罰』

田中 邦夫

宇野浩二「苦の世界」

——〈画を描かない画家〉の物語——

石割 透

太平洋戦争下の

佐多稲子の小説について 北川 秋雄

『落梅集』に於ける藤村の試み

——雅言から漢語併用へ——

蘆花徳富健次郎の〈自然〉 吉田 正信

特集・伝統とその変容

機能としての伝統・堀辰雄の場合

村野四郎『体操詩集』成立の文脈

——竹内 清己

芥川文学における日本的なものとの対立

——和田 博文

ものとの西洋的なものとの対立

——笠井 秋生

伝統の黄昏 三好 行雄

十一月 例会（二十五日 東洋大学白山校

舎）

テーマ 実証とは何か

実証とはなにか 小森 陽一

素朴な経験談 吉田 熙生

〈司会〉 曾根 博義

会誌「日本近代文学」刊行にあたっては、直接出版費の一部として、文部省科学研究費補助金「研究成果公開促進費」の交付を受けています。

編集後記

この第四十二集で、編集委員会の企画としての《語り》をめぐる小特集が、日の目を見る運びになった。この小特集の企画については、前集でお知らせして参加の呼びかけを行ったが、締切りまで余裕のない日程だったにもかかわらず、多くの方が関心を示してくださり、最終的にこのように五人の方の論を掲載できることになって、有難く非常に嬉しいことだと思っている。

見られるように、論者によって問題意識のあり方も、アプローチの手続きも、さまざまに異なっているが、それだけに教えられるところも多かった。あるいは反対意見や批判の余地などがあるとしても、「今日、文学研究の方法として多くの研究者が関心を持ちながら概念的に必ずしも了解事項とはなっていない《語り》に焦点を当てた」ひとつのケース・スタディとして、議論を深めていただければ、企画の目的は達せられたことになる。筒井康隆「文学部唯野教授」の構造主義論によると、「谷崎潤一郎

を読んで、痴人の愛の官能世界へ溺れることもできなくなっちゃう。小説を、新聞記事だの六法全書だの歌謡曲の歌詞だの、ほかの言語による生産物と同じように扱って、どれもみなひとつの構造物なんだから、科学の研究と同じで、その内容を分解したり分析したりできる筈だったのが、構造主義の主張なの」とされる現代に、良くも悪くも私たちは生きているのだから。

小特集以外では、六つの論文を掲載することができた。このうち二つは、昨秋の大会発表を原稿にまとめていただいたものである。運営委員会の主宰する大会や例会と機関誌との望ましい関係のあり方については、以前からいろいろ話題になってきたところだが、不十分ながら、今集までのところではこのような後追いかたたちが出来なかったことをお許し願いたい。

その反省も含めて、次の第四十三集では、一九九〇年度春季大会の「私小説」の再検討」と同じテーマで、機関誌としての特集も行うことになった。今度も締切りまでの日数が少なく申し訳ないことだが、多

くの方が積極的に投稿してくださるよう、お願いしてやまない。

第四十二集の編集は、左記の委員で行った。

(△印は委員長。○印は次年度も継続委員)

阿毛久芳 石崎 等 ○石割 透

○岩佐壮四郎 神田重幸 ○小森陽一

田中 実 ○田村圭司 ○傳馬義澄

△畑 有三 日高昭二 渡辺澄子

第四十三集から、一九九〇年度継続委員ならびに左記の新委員が編集を担当する。

(△印は委員長)

今井泰子 金子 博 高田知波

千葉俊二 △東郷克美 松村友視

○学会事務委託に関するお願い

左記に関することはすべて「日本学会事務センター」宛にご連絡下さい。

- 入退会の希望（学会事務センターに通知すると申込書が届きます）
- 会費納入手続き及び納入状況（学会事務センターから通知があります）
- 機関誌「日本近代文学」・会報・名簿の送付
- 住所・所属等の変更

〒113 東京都文京区弥生二―四―一六

学会センタービル 日本学会事務センター内

日本近代文学会

(〇三) 八七七一五八〇一

「日本近代文学」投稿規定

- 一、日本近代文学会の機関誌として、広く会員の意欲的な投稿を歓迎します。
 - 一、論文は原則として四〇〇字詰原稿用紙三十枚（四十枚。〈資料室〉は十枚前後。
 - 一、締切り 四十四集は一九九〇年十月十日。四十五集は一九九一年四月十日。左記の編集委員会宛お送り下さい。
 - 一、生原稿にコピーを添えて、つごう二部お送り下さい。なお、返送用切手も同封して下さい。
 - 一、英文抄約の必要上、論文にはわかりやすい二〇〇字のレジューメ（和文）を必ず添えて下さい。また論題・氏名には振り仮名をおつけ下さい。
- *お願い 原文引用は新字のあるものではなく、なるべく新字で記し、注の記号なども本誌のスタイルに合わせて下さいませう。

〒150 東京都渋谷区東4―10―28

國學院大學文学部文学第八研究室内

日本近代文学会

編集委員会

I divide the discription of this novel into six, and try to conclude that the features of this narration lie in being 'ommateal' because that there are plural testemonies to the case, and being 'stratified' because every testimony depends on Sasuke as the common source. By taking out Sasuke's witnesses and examining them, we can find that, judging from the assumption that his blindness in equal to supreme bliss, his testemony does not have the nature to be cruel to others even if it has the nature of self-cruelty.

An Essay on *Syunkinsho*

—The Narrator 'I' and his Narration—

Kuriyama Kaoru

My trial in this essay is to re-examine this story, *Syukinsho*, built up by a narrative way from the standpoint of the narrator 'I', not from those of Shunkin or Sasuke.

The narrator of *Syukinsho* is one of the characters who stand on the height in the westerning sun. I carefully read what the narrator 'I' tells, and consider to know the reason and the object why he talks about Shunkin and Sasuke.

The Narrative Phases between the Story and the First-Person Narrator of *Yoshino-kuzu*

Kaneko Akio

One of the features in the narrative of *Yoshino-kuzu* is that there are two functions which work in different directions. One is the function to show the reader the world of the story which is skillfully constructed, and the other the function to invite him into a retrospective mood.

Through the narrative way, the image of the narrator 'I' is figured at the position where he can control these two functions. We will find in its particularity and generality the key to discover the relationship between the images of writers and similitudeousness of their stories which were built by Japanese novels in those days.

Narrative Functions—in case of *Yoshino-kuzu*

Fujimori Kiyoshi

Yoshino-kuzu is a story which has a double narrative framework with Tsumura and 'I' as narrators. There has been little consideration of the narrative roles of the first-person retrospective story-telling of this novel by now.

In this present essay, I am going to focus my attention on levels of the narration done by 'I', and analyze the fact that they parody Tsumura's story in which he tells his love for his mother in one hand, and in the other hand, they make what he himself tells the main subject of this novel in an ironical way.

Nonsensial Pursuit of What's What in *Syunkinsho*

—A Testimonial Analysis by dividing the Narrative—

Tatsumi Toshi

Recently it has often been done to prove the nonsense of reading the story to search for the criminal who burnt Shunkin. So am I going to do in the present essay.

that wakening in ego of both of them is done by coming over 'sexual things.' This first edition of *Ame* which had been published before our author expurgated sexual discriptions from his works to meet the demands of the times, reveals the fact that he still cherished the pursuit of 'sexual things' which had been his literary theme since his days of apprenticeship.

Discovery of 'Anata' (you) in Ayukawa Nobuo

—Mainly on His First Poem in *Kyojo no Hito*—

Miyazaki Masumi

'Anata' (you) in *Kyojo no Hito*, A Lady on the Bridge, has been merely thought to be involved in the word of 'Bunshin,' alter ego. And nobody has not discussed the significance of 'Anata' as the other existence which stands for the other part of self-antimony which is developed in this poem.

I think that the tension in this poem is caused by struggling for superiority between the narrator and 'Anata,' you, and then, what of our poet has brought out this tension?

I should like to consider significance of the first poem in *Kyojo no Hito* which is the final account of his poetic activities, examining the role of 'Anata' in each poem before the appearance of the first poem in *Kyojo no Hito*.

Foxy Rhetoric

—On the Narration of *Yoshino-kuzu*—

Chiba Shunji

The outline of this story is that the narrator 'I' visits Yoshino district to collect materials for an historical novel, but in the end he tells the story which he heard there from his friend, Tsumura, instead of writing a novel of his own.

Such construction of *Yoshino-kuzu* eventually comes to have the character of, namely, a story-killer story. It can exclude the stereotypedness of a novel. In this story, Tanizaki shows us a multivocal world, or what you may call a double-vision world caused by magic of a fox. He produces this atmosphere by avoiding distance-respective way of thought which has supported forms of modern novels, and by adopting narrative skills which appeal to our senses.

Possibility of Muro Saisei's *Shiseiki-Mono*

Ohashi Takehiko

In this essay I am trying to consider a group of novels which are called *Shiseiki-Mono*, Tales of Demons. And following two points draws my attention: first, most of the novels do not have their heroes and intention to lead their stories to their ends. Secondly, there is a funny pretence in modeling their characters.

On these two features, I am going to observe the relation of these tales, *Shiseiki-Mono*, to the literary circumstances of the same period, and their significance in the total series of Saisei Literature.

The Encounter of Poems and Photographs

—The Process of Accomplishment of *Taiso Shishuu* by Murano Shiro—

Wada Hirofumi

This essay consists of two parts. In the first part, I try to examine the process of accomplishment of *Taiso Shishuu* by the encounter of 'poems and photographs' in the reference of his poems published in Onchi Koshiro's *Hiko-Kanno* and other anthologies, and in such poems as *Photo Poems* and *Tokyo no Mado* published in magazines.

In the second, I analyze *Taiso Shishuu* and express my opinion about the relation of Murano's way of poetry — 'Self is also one of the factors to build up the world' — and actual selection of photographs. And then I refer to the images of sports in that age.

A Study on Oda Sakunosuke's *Ame*

—Sexual things in the First Textbook—

Miyagawa Yasushi

The first textbook of *Ame*, Rain, written by Oda Sakunosuke is greatly different from the popular one which is collected in *Meoto Zenzai*. Observing the change of consciousness of our hero, Hyoichi and heroine, Okimi, we can realize

Toson's Attempt in *Rakubaishu*

—Change from Style of Elegance to Style of Combined Use of *Kango*—

Fujisawa Hideyuki

Shimazaki Toson, in his final work of poetry, *Rakubaishu*, published in August, 1901, tried co-using *Kango*, Chinese words, in order to break the stoppage of writing poems caused by the limitations of Gagen (elegant words) expression. It is sure that the trial gave his poems semantic profoundness by the use of pretexts and folklores, but it could not express so much as complicated, subtle shades of difference of feeling.

Opening up a new world of poetical expression by co-using *Kango* was certainly a quite natural method for the youth who was brought up in the poetical tradition of the Chinese style, by which he could make a fresh start to pursue his possibility.

A Study on *Porano no Hiroba*

—The Way of a Dreamer—

Nakano Shinji

It is certain that this novel, *Porano no Hiroba* (Plaza of Polano) has the motif of our author's failure in his actual effort to save peasants, reflection on his conduct and his expectation for the youth to shoulder his incompletely achieved duty. But any amount of mere comparison of these experiences of our author's cannot enable the reader to decipher this novel which is a melted world of actuality and imagination.

Now in my essay, I suppose our hero to be a dreamer, and try to follow him who walks into the society from his familiar world as a dreamer and disappears later from the society.

Examining the thoughts and deeds of our hero, we can also make sure that our author Kenji Miyazawa was never a social reformer, but only a poet.

<i>from Meiji Era Literature</i>	Usami Takeshi	171
Ogawa Taketoshi, <i>Ishikawa Takuboku</i>	Imai Yasuko	174
Yamamoto Katsumasa, <i>Essays on Natsume Soseki Literature</i>	Kataoka Yutaka	177
Ishizaki Hitoshi, <i>The Methods of Soseki</i>	Akai Keiko	179
Izu Toshihiko, <i>Soseki and Tennoism</i>	Fukae Hiroshi	182
Ota Masaki, <i>Essays on Modern Japanese Literature—Tokoku, Toson, Soseki and Takeo</i>	Tomoshige Koshiro	186
Inoue Yoshie, <i>The World of Kubo Sakae</i>	Nagahira Kazuo	189
Sasaki Keiichi, <i>Essays on Dazai Osamu</i>	Ando Hiroshi	192
Suzuki Sadami, <i>For Literature of the Showa Era Period— The Summing Up Fictions</i>	Shiozaki Fumio	195
Miyano Mitsuo, <i>Katarienumono no Tubuyaki</i> (Murmuring at the Unspeakable)—Literature of Shina Rinzo	Kaneko Hiroshi	198
Kuroko Kazuo, <i>A Study on Oe Kenzaburo—Sylvan Thoughts and Principle of Life</i>	Enomoto Masaki	200
Kuritsubo Yoshiki, <i>Watashi o Katate, Daga Kataruna</i> (Speak of Yourself, but not Talk)	Tsuge Teruhiko	203
Hishikawa Yoshio, <i>A Sword of Me—Comments on Avant-Garde Literature</i>	Yasumori Toshitake	206

Introduction

Yabu Teiko, <i>Women in Novels</i>	Sunami Toshiko	210
Hasegawa Izumi, <i>Ah Gyokuhai—My Youth at The First High School</i>	Yasukawa Sadao	211
Kobayashi Yutaka, <i>Osaka and Modern Literature</i>	Kawaguchi Akira	213
Uranishi Kazuhiko, Asada Takashi, Ota Noboru; <i>Nara Kindai Bungaku Jiten</i> (Dictionary of Nara Modern Literature)	Izawa Motomi	215
Hara Shiro, <i>A Glossary of Miyazawa Kenji</i>	Iwami Teruyo	216

Modern Japanese Literature No. 42
(NIHON KINDAI BUNGAJU)

CONTENTS

Articles

- Toson's Attempt in *Rakubaishu*—Change from Style of Elegance to
Style of Combined Use of KangoFujisawa Hideyuki 1
- A Study on *Porano no Hiroba*—The Way of a DreamerNakano Shinji 12
- Possibility of Muro Saisei's *Shiseiki-Mono*Ohashi Takehiko 25
- The Encounter of A Work and Photographs—The Process of
Accomplishment of *Taiso Shishuu* by Murano ShiroWada Hirofumi 39
- A Study on Oda Sakunosuke's *Ame*—Sexual things in the
First TextbookMiyagawa Yasushi 54
- Discovery of 'Anata' (you) in Ayukawa Nobuo—Mainly on
His First Poem in *Kyojo no Hito*Miyazaki Masumi 67

Special Mini-Articles—〈on Narrative Phases〉

- Foxy Rhetoric—On the Narration of *Yoshino-kuzu*Chiba Shunji 81
- The Narrative Phases between the Story and
the First-Person Narrator of *Yoshino-kuzu*Kaneko Akio 94
- Narrative Functions—in case of *Yoshino-kuzu*Fujimori Kiyoshi 107
- Nonsensical Pursuit of What's What in *Shunkinsho*—A Testimonial
Analysis by dividing the NarrativeTatsumi Toshi 117
- An Essay on *Shunkinsho*—The Narrator
'I' and his NarrationKuriyama Kaoru 131

Perspective

- Notes of Female Viewpoints and Male ViewpointsIshimaru Akiko 143
- The Future of Essay of 'Uta' (Poetry) and whatNagano Takashi 148
- Finishing the New Edition of The Complete Works of Yamamura Bochou—
The Fruit of Excavating Local Literary CirclesSasaki Yasuaki 154

Reviews

- Oka Yasuo, *Essays on Meiji Era Literature 1—the Days of
Kenyusha and Ichiyo, and Essays on Meiji Era Literature 2—
In and Out of the Current*Asai Kiyoshi 159
- Tezuka Masayuki, *Izumi Kyoka and his Surroundings*Yoshida Masashi 161
- Kono Hitoaki, *Young Days of Roka in Kyoto*Hiraoka Toshio 165
- Ashiya Nobukazu, *The Keynote of Doppo Literature*Takito Mitsuyoshi 168
- Tsukagoshi Kazuo, *Later Thoughts on The Rubbed Copies*

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

で選出する。

四、役員任期は二年とする。再選を妨げない。ただし、理事および監事の任期は継続四年を越えないものとする。

組 織

第九 条

一、会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。

二、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員若干名は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長は第八条第三項によらず常任理事とする。その任期は第八条第四項の規定を準用する。

第一〇条 この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事が必要と認めるとき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

第一条 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

会 計

第二条 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第三条 この会の会計年度は毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第四条 この会の会計報告は、監事の監査を受け評議員会の承認を経て、総会において報告する。

附 則

一、会員の会費は年額五、〇〇〇円とする。(入会金五〇〇円)

二、維持会員の会費は年額一〇六、〇〇〇円とする。ただしその権限は一般会員と同等とする。

別 則

一、会則第二条にもつぎ、支部活動の推進に適当な会員を有するところでは支部を設けることができる。

二、支部を設けるには支部会則を定め、評議員会の承認を得なければならない。

三、支部には支部長一名をおく。支部長は支部の推薦にもつぎ、代表理事がこれを委嘱し、その在任中この会の評議員となる。支部は支部長のもとに必要な役員をおくことができる。

四、支部は会則第四条の事業を行うに必要な援助を本部に求めることができる。

五、支部は少なくとも年一回事業報告書を理事会に提出しその承認を得なければならない。

六、この別則の変更は総会の議決を経なければならない。

(昭和六十年五月二十五日の大会で改正承認
昭和六十年四月一日にさかのぼり施行)

書 評	塚越和夫著『統明治文学石摺考』	宇佐美 毅	171
	小川武敏著『石川啄木』	今 井 泰 子	174
	山本勝正著『夏目漱石文芸の研究』	片 岡 豊	177
	石崎 等著『漱石の方法』	赤 井 恵 子	179
	伊豆利彦著『漱石と天皇制』	深 江 浩	182
	大田正紀著『近代日本文芸試論』 —透谷・藤村・漱石・武郎—	友 重 幸四郎	186
	井上理恵著『久保栄の世界』	永 平 和 雄	189
	佐々木啓一著『太宰治論』	安 藤 宏	192
	鈴木貞美著『「昭和文学」のために』 —フィクションの領略—	塩 崎 文 雄	195
	宮野光男著『語りえぬものへのつぶやき』 —椎名麟三の文学—	金 子 博	198
	黒古一夫著『大江健三郎論』 —森の思想と生き方の原理—	榎 本 正 樹	200
	栗坪良樹著『私を語れ、だが語るな』	柘 植 光 彦	203
	菱川善夫著『私という剣—前衛の文学論—』	安 森 敏 隆	206
	藪 禎子著『小説の中の女たち』	須 波 敏 子	210
	長谷川泉著『嗚呼玉杯 わが一高の青春』	安 川 定 男	211
小林 豊著『大阪と近代文学』	川 口 朗	213	
浦西和彦・浅田隆・太田登編 『奈良近代文学事典』	伊 沢 元 美	215	
原子朗編著『宮沢賢治語彙辞典』	岩 見 照 代	216	

紹 介

日本近代文学

第 42 集

1990年(平成2年)
5月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会
 発行者 日本近代文学会 代表理事 紅野敏郎
 発行者 日本近代文学会
 〒150 東京都渋谷区東4-10-28
 國學院大學文学部文学第8研究室内
 印刷所 早稲田大学印刷所
 169 東京都新宿区戸塚町1-103
 電話 (203) 3308